Emo,O,!

NO GODS
DIY
c.l.a.b
NO MASTERS

fanzine

N°6 2009

Шо в номері :

Сергій Коротков і харківський рок-н-рол – с. 4
Сенс і вектори панку між ідеєю,
гнівом і практикою – с. 14
Театр Андрія Жолдака – с. 34
Гурт «Тонкая Красная Нить» – с. 40
Реконструктори в Белорусі – с. 42

«Реальність — це ілюзія без музики»

Сергій Коротков і харківський рок-н-рол

Харків, кінець 1980-х. У задушливому напівпідвальному кафе на Сумській гуде «Сквозняк». Поміж шурхоту платівок і гітарних переборів кружляє різношерста тусовка: молоді панки вперемішку зі студентами-фізиками, бородаті хіпі й маститі бітломани. У кутку хтось нишком читає самвидавний журнал про рок, поки надворі міліцейський патруль косо зиркає у вікна. Біля стійки, кутаючись в клубах сигаретного диму, стоїть високий чоловік – «чувак» з густою сивою бородою і в потертій джинсівці. Він усміхається кутиками вуст, слухаючи, як молоді музиканти сперечаються про останній альбом «Бітлів». Це Сергій Коротков – один із батьків харківського рок-руху, людина-епоха, яка ще з шістдесятих пливе проти течії місцевої музичної історії. Він тут майже завжди: чи то веде імпровізовану лекцію про хеві-метал, чи спокійно вливається в загальний сміх, коли хтось згадує божевільні міліцейські облави на сейшени. У «Сквозняку» його знають всі – свого часу це кафе стало серцем рок-андеграунду Харкова. І хоча на дворі вже перебудова, а рокери більше не ховаються від комсомольських інструкторів, Коротков продовжує робити те, що робив завжди: ділитися музикою і знаннями, гуртувати навколо себе музичний людеж і тихо керувати цим хаотичним святом непокори.

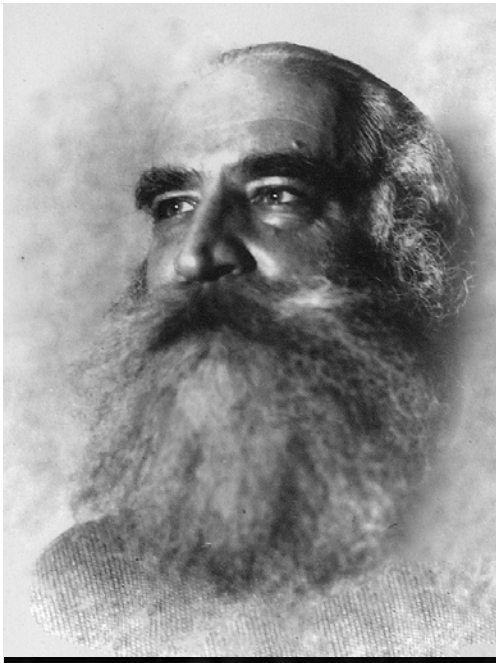
Перші «біти»: сешен 1966 року і журнал «Біт-Ехо»

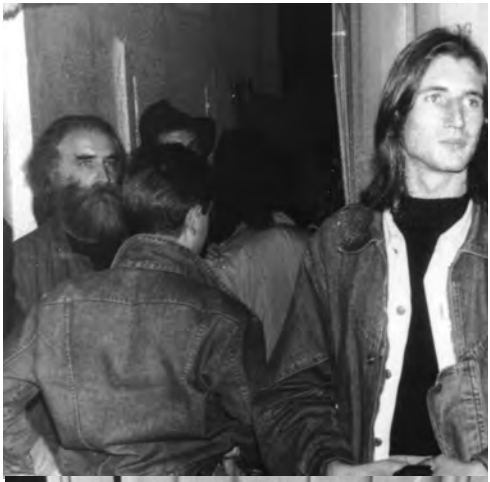
За тридцять років до цих «золотих часів» харківського рок-клубу молодий Сергій Коротков теж опиняється в епіцентрі подій. 1 січня 1966 року у Харкові відбувається, як тоді казали, перший рок-сейшен – неформальний концерт рок-н-ролльних біт-гуртів у Будинку культури залізничників. На той момент 19-річний Коротков вже встиг закінчити музичну школу по класу фортепіано (ненавидів ті заняття всією душею) та захопитися «неакадемічними» звуками рок-н-ролу й джазу. Він співає у власному біг-біт гурті з промовистою назвою «Ідоли», репетує рок у студентських підвалах і водночас тягне «хімію» в університеті – вчиться на хіміка в ХДУ ім. Каразіна. Але офіційно жодної «рок-музики» в СРСР не існує – лише вокально-інструментальні ансамблі під контролем цензорів. Тому поява кількох харківських рок-груп наприкінці 1965-го і їхній перший концерт-«сейшен» на Новий рік 1966-го стало подією настільки ж вибуховою, наскільки й небезпечною. Сергій не лише брав у цьому участь, але й вирішив задокументувати момент: власноруч випустив машинописний журнал «Бит-Эхо»

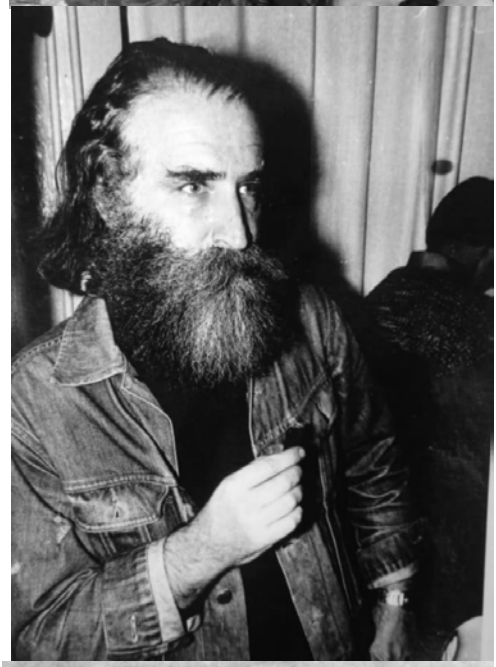
– тоненький самвидавський рок-н-рольний часопис, який нині вважається першим рок-журналом у всьому Радянському Союзі. Це був майже партизанський вчинок. У ті роки інформації про західну музику бракувало катастрофічно: фанати рок-н-ролу нишпорили по коротких хвилях вишукуючи радіо Бі-Бі-Сі чи «Голос Америки», переписували «на ребрах» (на рентгенівських плівках) контрабандні платівки – а Коротков взяв і спробував видавати власний журнал для таких самих меломанів. Зрозуміло, така зухвалість не залишилась поза увагою «органів». Після кількох чисел журнал швидко прикрили, а «Біт-Ехо» фактично був репресований – радянська цензура давила рок-підпілля ще в зародку.

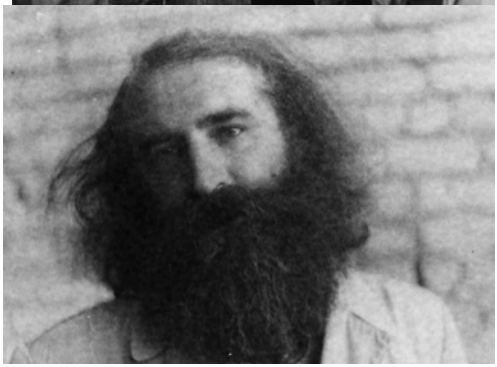
Молодому рокеру Короткову дали зрозуміти: досить гратися з західною культурою. Викликали «куди слід», мабуть, провели профілактичну бесіду. «Викликали мене в КГБ, але ніхто пальцем не торкнув і жодного пальця не зламав», – іронічно згадував про той епізод сам Сергій згодом. Тим не менше, довелося сховатися в тінь. Коротков на якийсь час пішов у глухе підпілля, відійшов від активної рок-діяльності майже на двадцять років. Але сказати, що він «здався», було б неправдою – радше перечікував слушного моменту. Він захистив дисертацію з хімії та став кандидатом наук, завідував лабораторією в університеті. Та паралельно продовжував слухати й збирати музику, плекаючи в душі свою альтернативну пристрасть. У 1970-х офіційного року як не було, тож Сергій Олександрович доклався до чого міг: став одним із перших у Харкові організаторів дискотек. В ті часи дискотека вважалася прогресивним, але прийнятним форматом дозвілля – танці під фонограми, жодних тобі «живих» гітар, отже й менше підозри з боку ідеологів. Коротков у 70-х виступав і ведучим дискотеки – фактично першого справжнього дискоклубу в місті. Від рок-вокаліста до диско-діджея – такий зигзаг був вимушеним кроком, щоб сучасна музика взагалі звучала в Харкові.

Водночас Коротков стає відомим у вузьких меломанських колах як володар фантастичної колекції платівок. Ще з кінця 60-х у нього з'явилися родичі за кордоном – сім'я отримувала посилки з Австралії, тож Сергій міг похизуватися справжніми джинсами «лівайс» і, головне, справжніми віниловими дисками світового рок-н-ролу. До нього додому потихеньку









тягнулися сумнівні особи з усього міста, щоб переписати свіжий альбом Led Zeppelin чи виміняти дефіцитну бобіну з записом «вражеських голосів» (закордонних радіо). Коротков у ті роки жив у комуналці під назвою «Красний промисловець». В його кімнаті дзенькотіли важкі гітарні рифи, стіни були обвішані плакатами, а телефоном у коридорі Сергій годинами обговорював із кимось нову психоделічну платівку або деталі чергової зустрічі колекціонерів. Одного разу автор цих рядків (тоді ще малий шкет-сусід Короткова) підслухав уривок його розмови по телефону. Це прозвучало настільки загадково, що врізалося в пам'ять назавжди: «Ну, тоді дай йому в дИню!». Що там сталося та хто кому мав «дати в диню (в рило)», я так і не дізнався, але стало ясно: підпільне життя харківського року вирувало, хоч офіційно про нього не чулося ані слова.

Курси для діджеїв і нова хвиля свободи (1980-ті)

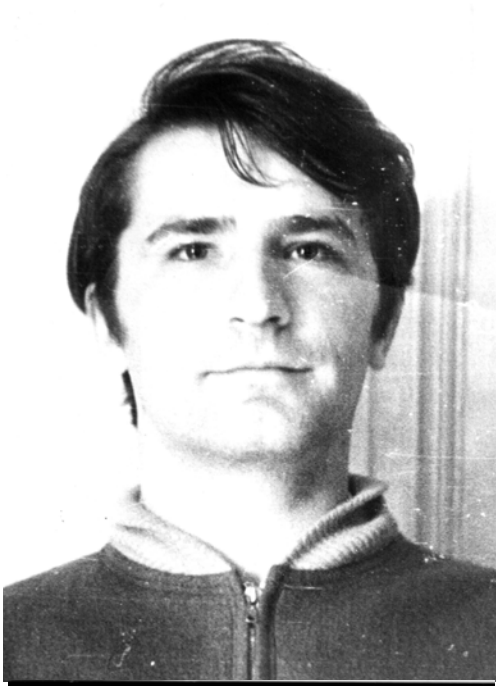
1979 рік. У Харкові відбувається подія, яка випередила цілу країну: місцеві профспілки влаштовують курси підготовки диск-жокеїв – перші в СРСР! Викладати новий предмет запросили, звісно, Сергія Короткова. Він читає цикл авторських лекцій про історію сучасної музики – від блюзу і бугі-вугі до хард-року, накопичуючи унікальний просвітницький матеріал. Молоді харківські діджеї 80-х виходять зі «школи Короткова» не просто крутити платівки, а зі справжньою музичною ерудицією. Ці лекції навіть записували на магнітофон – хтось із учнів приніс бобінний «Маяк» і потай зробив повний аудіоархів курсу. Сам Коротков про ті піратські записи, схоже, знав, але не заперечував: що поробиш, андеграундна копія – теж спосіб передачі знань. Зрештою в 1996 році до 50-річчя Сергія учні оформили ті конспекти й самвидавні аудіозаписи в книгу «Історія сучасної музики» – своєрідний збірник лекцій учителя. Перший наклад (300 примірників) видали як сюрприз до ювілею, з усіма помилками стенограми, а перевидати нормально встигли вже аж після смерті автора. Але про це пізніше.

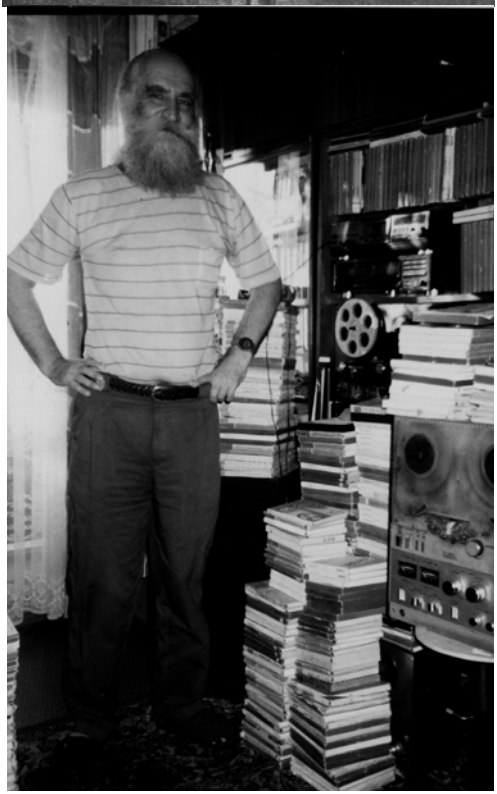
На межі 1980-х почалася перебудова, і те, що рок-фани СРСР так довго робили нишком, нарешті вирвалося назовні. 1986 рік – по всьому Союзу, від Ленінграда і Москви до Києва та Свердловська, відкриваються рок-клуби – офіційно зареєстровані організації самодіяльних музикантів, покликані легалізувати рок-музику. Харків не став винятком. Восени 1986-го Коротков у числі ініціаторів створення

Харківського міського рок-клубу – першого неформального творчого об'єднання музикантів у нашому місті. Разом із трьома молодими рок-ентузіастами – Олександром Мартиненком, Андрієм Шумілиним, Сергієм Олійником – і колегою-радійником Ігорем Кедровським він відкриває нову сторінку історії харківського музичного андеграунду. Короткова невдовзі обирають президентом рок-клубу – таким собі почесним куратором, «хрещеним батьком» руху. І він виправдовує цей статус сповна.

Наприкінці 1980-х рок-клуб провів у Харкові цілу серію масштабних фестивалів. Незважаючи на заборони і страхи, з листопада 1987 по грудень 1989 року відбулося кілька триденних фестів харківського рок-клубу – заходів гучних і скандальних на ті часи. На сцену Палацу культури ХТЗ виходили місцеві рок-гурти поруч із приїжджими гостями, грали від душі, зал тріщав по швах від фанатів, а партійні чиновники хапалися за голови – бо публіка відривалася так, ніби то був не радянський заводський палац, а справжній Вудсток. Старші учасники згадують, що ті фестивалі мали ледь не революційний вплив на культурне і навіть політичне життя Харкова. Рок нарешті вирвався з підвалів на велику сцену, і вже неможливо було його загнати назад. Коли в залі ДК ХТЗ дрижали стіни від рифів, на вулиці під стінами чергувала міліцейська «бобік» – але то вже був час свободи, її неможливо було спинити. Коротков і його побратими по рок-клубу свою маленьку культурну революцію зробили: Харків голосно заявив про себе як один з центрів радянського рок-руху.

Паралельно оформилася і постійна тусовка рок-клубу – легендарний «Сквозняк». Так харків'яни прозвали маленьке затишне кафе на вул. Сумській, 50, що у другій половині 80-х перетворилося на справжній клуб для неформалів. Щовечора до «Сквозняка» стікалися люди з гітарами, нотами, журналами, касетами – обмінятися музикою, похвалитися імпортним платівками, позичити одне одному підсилювач чи просто поспілкуватися про життя і рок-н-рол. Тут читали самвидавні книжки, які більше ніде було дістати – приміром, заборонений роман Єрофєєва «Москва-Пєтушки» вперше багато хто почув саме на публічних читаннях у «Сквозняку» під чай і портвейн. Тут же відбувалися і напівтаємні квартирні концерти легендарних виконавців: шепочуть, що якось для своєї компанії у Харкові співав





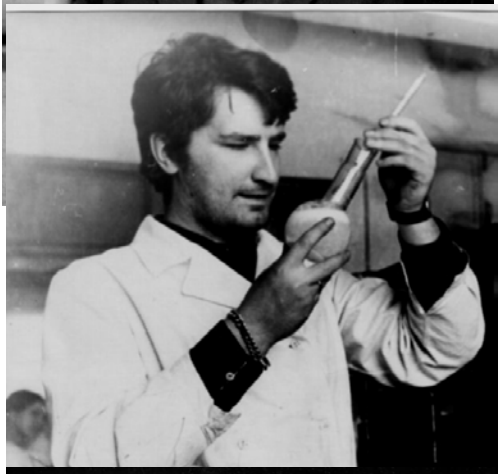
сам Борис Гребенщиков – правда, через небезпеку облави цей камерний концерт не ризикнули провести у кафе, перемістили на конспіративну квартиру. Справді, обережність тоді не завадить: хоч рок вже і почасти дозволений, але тотальної довіри від влади немає. Та харківські рокери не надто переймалися – навпаки, кружляли у вирі власної субкультури. «Сквозняк» став епіцентром рок-двіжухи у місті, куди заходили всі свої – від школярів до майбутніх депутатів, від поетів до бізнесменів. Недарма згодом казали, що ця тусовка виростила ціле покоління талановитих діячів культури, політики та підприємництва. У тому кафе зароджувалися не лише нові гурти й пісні, а й міцна дружба та навіть кохання. На одному зі зборів рок-клубу 80-х років, пригадують очевидці, учасниця клубу Ріта зізналася, що тихцем була закохана мало не в половину хлопців-рокерів – «Да я во всех была влюблена, ужас какой!» – аж сама злякалася, почувши таке публічно. Такий він був, цей світ: бунтарський і романтичний водночас.

Сергій Коротков у цій стихії був мов риба у воді. Він не пропускав жодного фестивалю, сидів у журі рок-конкурсів, допомагав організовувати концертні тури. Здавалося, що встигає всюди: і статтю до якогось московського журналу надіслати, і новий гурт прослухати на репетиції. Коли наприкінці 80-х рок-музику нарешті перестали переслідувати, Коротков скористався моментом: повернувся до публіцистики. У союзному рок-самвидаві з'являються його статті під химерним псевдонімом «Морковна корова» – так підписувався Сергій у виданнях на кшталт «Рок-кур'єр» чи «Похождения дел». Поки харківські рок-групи напролом рвались до великої сцени, Коротков акуратно прокладав для них «інформаційний фронт», популяризуючи тутешню сцену. Він навіть пішов на співпрацю з владою, щоб полегшити життя музикантам: разом з однодумцями увійшов до ради при міському управлінні культури, яка займалася проведенням оглядів, семінарів і фестивалів самодіяльної рок- та поп-музики. «Ми з ним разом створювали при управлінні культури раду, щоби витягти всіх рок-музикантів, коли вони не дуже схвалювались партійними органами, – згадує Валентина Слободян. – Ми їх витягували на світло і робили семінари, конкурси, фестивалі». Іншими словами, Коротков допоміг зробити рок частиною офіційного культурного життя Харкова, щоби зі сцени Будинку культури зникли остаточно всі заборони. Недарма його сучасники говорили: Коротков задавав тон музичному життю міста, був своєрідним камертоном.

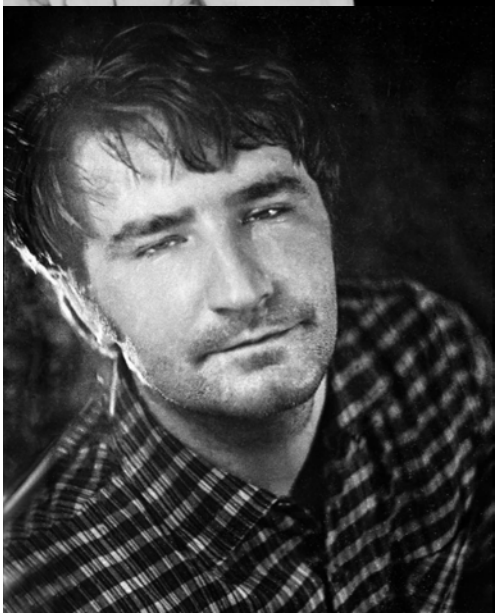
«Коротко про рок»: на радіо, ТБ і в студії (1990-ті)

На початку 1990-х Україна здобуває незалежність, з'являється незалежне телебачення і комерційне радіо. Для харківського рок-гуру це нова авантюра: він іде у медіа. Власне, до цього все йшло – ще наприкінці 80-х Сергій Олександрович разом із товаришами заснував при рок-клубі експериментальну радіостанцію «Радіо-50» (названу так на честь 50-річчя

комсомолу, аби задобрити начальство). Тож перший досвід радіоефіру він вже мав. А тепер Коротков отримує можливість виступати на більш широкий загал. Своїми глибокими знаннями і харизмою він швидко завойовує аудиторію. На міській радіохвилі з'являються його авторські передачі: «Коротковолновка» (каламбурна назва, яка поєднує його прізвище зі «короткими хвилями» радіо) та програма «Монстри рок-н-ролу». У першій він віддається улюбленим темам зі світової класики рок-музики, розповідає історії про легендарних музикантів; у другій – популяризує рок-н-рол як феномен, знайомить слухачів з іконами жанру Елвісом, Літтл Річардом, Джеррі Лі Льюїсом. Слухати ті передачі збиралася вся харківська рок-тусовка: тоді ж бо інтернету не було, і почути про нову платівку AC/DC чи Nirvana можна було хіба від Короткова, цього «ходячого музичного енциклопедиста». Музиканти згадують, що він умів говорити просто, але дуже влучно – кожне слово «сприймалося як одкровення», ніби він говорить притчами. Одна з улюблених фраз Короткова, яку він повторював у різних варіаціях: «Реальність – це ілюзія, викликана відсутністю музики». Для нього справді не існувало нічого реальнішого, ніж музика – решта життя була бляклим сном.



Паралельно Сергій виходить і на телебачення. У 1990-ті в Харкові стартує кілька комерційних телеканалів, зокрема «Приват TV». Короткова, з його неординарною зовнішністю та енциклопедичними знаннями, радо беруть у команду незалежного ТБ. Він веде цілу низку музичних програм – «Коротко(в) про рок», «Musicbox», «Драйв», «Музична кафедра», «Смутні часи» – фактично обличчя харківського музичного телебачення 90-х. Його авторська рубрика «Музична кафедра» виходить у програмі «Вітражі» на «Приват-TV» і робить Короткова впізнаваним навіть за межами міста. Він стає настільки популярним ведучим, що глядачі запам'ятовують: «О, це ж та програма, де Коротков!». Харків'яни із задоволенням дивляться на цього поважного рокера в кадрі: борода, люлька, добрий і трохи іронічний погляд з-поза круглих окулярів – Сергій Олександрович виглядав людиною з іншої епохи. Кажуть, на початку 80-х через ту саму бороду та джинсовий стиль його довго не пускали на державний ефір – надто вже «неформальний», з точки зору радянських телевізійних канонів, у нього був імідж. Та в 90-х це стало плюсом: Коротков стрімко



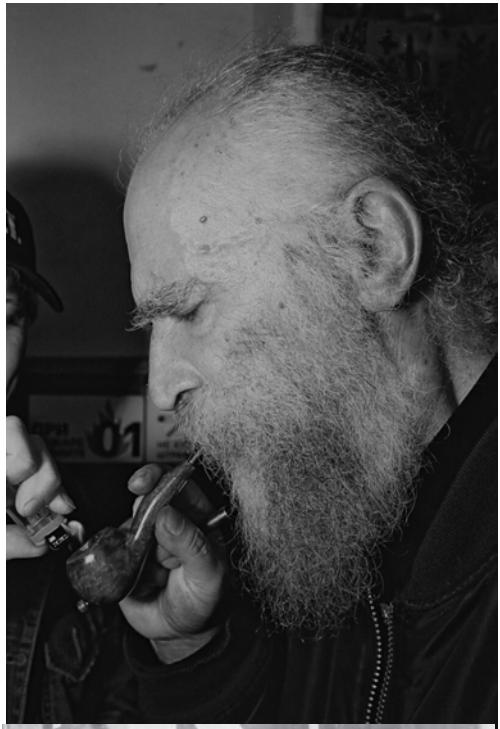
здобув культовий статус на місцевому ТБ. Режисери взагалі любили з ним працювати – він був невибагливий, слухняний у роботі перед камерою, завжди ретельно підготовлений. «Довіра була шалена. Я задаю тему, Сергій готується, а в день зйомки все міняється – і він з ходу видає все, що треба, бо був "ходячою енциклопедією"!» – згадує режисер Сергій Андрюнін. А коли Короткову стукнуло п'ятдесят, колеги жартома розвісили по місту афіші: «Короткову – 100 років», а нижче дрібним шрифтом: «рік за два». Через його пишну бороду багато хто повірив, що йому справді сотня. Сам Сергій оцінив гумор – почуття самоіронії йому не бракувало.

У ті ж 90-ті Коротков трохи попрацював і «по другий бік» сцени: навіть відкрив невелику звукозаписувальну студію. Він зібрав свої численні каталоги платівок і на замовлення перезаписував раритетну музику на касети всім охочим – звісно, за невелику плату. По суті це теж була просвітницька місія: дати меломанам те, чого не знайти у вільному продажу. Харків почав 90-ті як місто, де «рок-н-рол був не професією, а солодкою сіллю існування тут і зараз». Ніхто не гнався за комерцією – Коротков тим більше, він про гроші взагалі рідко думав. Йому було достатньо робити, що любить, – читати лекції, писати статті, вести шоу, збирати нові платівки. До речі, окрім музики, в 90-х він серйозно захопився філософією Сходу: переклав із англійської кілька книжок з дзен-буддизму та Ошо, ще в самвидаві – потім їх перевидавали без зазначення автора перекладу. Коротков не ображався – для нього головне, що ці тексти дійшли до читача. Сам він жартував, що його порівнюють із Олександром Бородіним – мовляв, той теж поєднував науку з музикою. Із Бородіним паралель справді цікава: професор-хімік удень, а композитор вночі. Так і наш герой: офіційно викладач і науковець, а в душі завжди рокер.

У 90-х він навіть встиг трохи попрацювати за своїм основним фахом – читав лекції з хімії в університеті, паралельно із курсом історії музики в Інституті культури. Але де б не був Коротков, навколо нього завжди виникала музична «тусовка». Наприклад, він частенько з'являвся на репетиційній базі гурту «Резонанс» і там, серед магнітофонів та підсилювачів, збирався гурт молодих музикантів – слухати чергову байку від дядька Серьожі про «справжній рок».

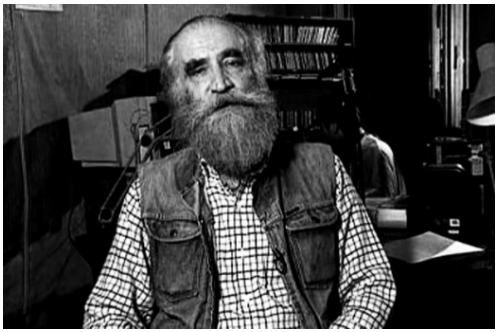
Одна з таких легендарних зустрічей сталася влітку 1991 року на звичайній

харківській кухні. Лідер місцевого гурту «Разные люди» Олександр Чернецький зібрав друзів у себе вдома – взяв гітару і почав награвати нові пісні. На кухні кілька людей, магнітофон записує «квартирник». І от наприкінці сеансу до квартири заходять ще двоє гостей: музикант Сергій Чиграков (відомий як Чиж, приїхав з Росії підтримати друга) і Сергій Коротков з першим номером газети «Драйв» у руках. Всі вітаються – прийшов Коротков, можна сказати, сам рок-н-рольний «хрещений батько» міста завітав. Він показує хлопцям свіженьке видання – то нова харківська рок-газета, яка щойно вийшла друком. Цей момент навіть зафіксований на плівку: на аудіозаписі 30 липня 1991 року чути, як у кінці домашнього концерту Чиграков і Коротков з'являються на кухні, і хтось оголошує: «Сергей Коротков показывает газету "Драйв"». Це справді була епохальна зустріч поколінь: культовий харківський рок-журналіст приносить молодим музикантам символ нової свободи – рок-видання, яке тепер виходить відкрито, легально, те, про що в 60-х він міг лише мріяти. Молодь зустрічає його з пошаною, але й по-свойськи: для них він уже не просто сусід-«дідусь», як колись, а справжній наставник і друг.



«Дідусь українського року» і його спадок (2000-ті)

До кінця 1990-х Сергій Коротков заслужено здобув у рок-середовищі статус «legendary». Хтось називав його «гуру», хтось – «душею харківської сцени». А один журналіст якось обізвав його «дідусем українського рок-н-ролу». Попри шанобливі прізвиська, сам Коротков залишався скромною, доброзичливою людиною. Він ніколи не чванився своїми знаннями, хоч їх було навалом – досить було назвати при ньому прізвище якогось музиканта, і Сергій Олександрович тут же міг видати цілу лекцію про того, хто і де грав. «Нею ні разу не повів себе зверхньо, хоча його ерудиція вражала», – згадують колеги. Молоді музиканти цінували в ньому передусім доброзичливість і підтримку. «Сергій Олександрович ніколи нікому з музикантів не сказав поганого слова», – підкреслює звукорежисер Сергій Кондратьєв. Коли якійсь молодій групі бракувало майстерності чи вона стояла перед загрозою розпаду, Коротков знаходив потрібні слова, аби їх надихнути продовжувати. «Він казав:



“Ребята, все класно, займайтеся музикою. Ви схожі на таку-то групу такого-то року”», – тобто порівнював навіть слабкий гурт із якимось відомим, давав зрозуміти, що в них є потенціал. Таким чином він виховав ціле покоління харківських музикантів, які завдяки йому не опускали рук.

У середині 2000-х здоров’я Сергія похитнулося: дався взнаки шалений ритм життя, та й вік уже був не молодий. Але він продовжував працювати до останнього. У нульових Коротков очолив Журналістський клуб Харкова – став його першим президентом. Це був майданчик для зустрічей творчої інтелігенції, де зазвичай обговорювали пресу, культуру, спілкувалися без краваток. Якось навіть проводили виїзне засідання клубу в Туреччині, на байдарках – і Коротков, з бородою, в шоломі, веслуючи проти бурхливої течії, настільки вразив місцевих, що ті з берега кричали щось незрозуміле. «Вони кричали “баба-ба!” – це “отець” по-турецьки», – жартома пояснив тоді Сергій. «Він спокійно, тихо плив проти течії», – скаже потім його колега Сергій Потімков, маючи на увазі не тільки байдарки, а взагалі стиль життя Короткова.

На превеликий жаль, хвороба не відступала. Стало відомо, що у Сергія Короткова – рак нирки, і потрібна важка операція за кордоном. Харківська рок-спільнота, дізнавшись про біду, згуртувалася на допомогу своєму натхненнику. В 2007, 2008 і 2009 роках у місті пройшли благодійні концерти на підтримку Короткова, де виступали і «старі», і «молоді» легенди харківського андеграунду. Зусиллями друзів збирали кошти йому на ліки, намагалися оплатити клініку. Наприклад, у грудні 2009-го в ККЗ «Україна» влаштували великий концерт «Заробимо Короткову на ліки», участь у якому взяли яскраві зірки різних поколінь – від рокерів Захара Мая та Олега Скрипки до молодого інді-гурту Poke з Британії. На прес-конференції перед цим концертом, що відбулася у приміщенні старого рок-клубу (колишнього клубу «Драйв»), зібралися журналісти, промоутери, музиканти – всі свої. У повітрі витав сум і надія одночасно. Головний організатор Максим Бондаренко відзвітував, що минулі акції дали 5 тисяч і 25 тисяч гривень допомоги, а цього разу сподіваються зібрати ще більше. Сам Коротков, вже слабий здоров’ям, на зустріч не прийшов. Але поруч була його родина і найближчі. Продюсер Євген Фрідлянд заявив зі сцени: «Ми розраховуємо, що цього року передамо родині Сергія близько 50 тисяч». Рокери мовчки кивали – кожен розумів, що гроші можуть і не врятувати, але підтримати треба.

Врешті-решт, головне, що Коротков не залишився наодинці. Він десятиліттями об’єднував інших, і тепер інші об’єдналися заради нього. У вересні 2009-го харківський рок-клуб гучно відсвяткував свої 23 роки – у клубі «Jazzter» зібралися різні покоління рокерів, «було багато музики, випивки і спогадів», як написала преса. Старі й молоді співали разом, згадували пригоди юності. Усіх героїв тієї доби перелічили поіменно, і, звісно ж, ім’я Сергія Короткова лунало чи не в кожному тості. Без нього годі уявити харківську рок-історію – від 60-х і до сьогодні. Пам’ятаєте, на початку цієї розповіді ми застали Короткова серед гулу «Сквозняка»? Так ось, наприкінці 2000-х мало що змінилося. Хіба що кафе «Сквозняк» давно перетворилося на модний ресторан, а юні колись біг-бітники постаріли. Але атмосфера свободи, яку він допомагав створювати, нікуди не поділася. У Харкові й досі збираються компанії музикантів – у барах, студіях чи на чиїйсь кухні – і щоразу в розмовах спливає добрим словом «дід Коротков». Мовляв, от він би нашу пісню зацінив, або – а пам’ятаєш, як Коротков казав?..

Сергій Олександрович сам любив повторювати рядок Курта Воннегута про епітафію: «Such-and-such, he tried» – мовляв, головне, щоб на могильному камені було написано: «Він старався». Та насправді ніякі підсумки й епітафії не здатні охопити всю ту живу стихію, яку він прожив. Можливо, найкраще про нього і про весь той шлях скажуть слова, з якими він незліченну кількість разів звертався до молодих харківських гуртів, проводжаючи їх зі студії або з концерту: «Хлопці, все класно, займайтеся музикою!». І вони займалися, займаються й будуть займатися – а значить, музика грає, і реальність не перетвориться на ілюзію.

Панк-рок часто сприймають як цілісну бунтарську доктрину – єдиний голос протесту проти системи. Насправді ж панк від самого зародження був строкатим явищем: під його парасолькою співіснують суперечливі ідеології, стилі поведінки та етичні принципи. Багато з перших панк-гуртів середини 1970-х взагалі не мали чіткої політичної позиції. Приміром, Ramones – піонери нью-йоркської сцени – уникали прямих маніфестів, обмежуючись енергійним мінімалізмом: короткими піснями про повсякденну нудьгу, підлітковий бунт і гротескні жарти. Гітарист Джонні Рамон навіть вважав, що «панки не повинні мати політики або ж бути правими; інакше вони просто хіпі, перевдягнені панками». Тобто, з самого початку всередині панку не було ідейної одностайності – «панк» радше означав спосіб самовираження і злість на статус-кво, а не єдину програму дій. Це культурне повстання згуртувало дуже різних людей: від аполітичних нігілістів до лівацьких утопістів, від радикальних індивідуалістів до проповідників спільнотної солідарності. У цьому матеріалі ми проаналізуємо ключові "вектори" розвитку панку як концептуального явища – своєрідні осі, між полюсами яких розгортається ідейна та етична різноманітність панк-сцени.

Напрямки ці умовні, але показові. З одного боку – "нульовий" вектор, символізований Ramones, що задали тон мінімалістичному протесту без явних політичних гасел. Далі – декілька ідейних осей: раціональний vs емоційний протест, радикальний індивідуалізм vs колективізм сцени, колективна утопія vs особиста етика, політична програма vs культурний жест. Розглянемо й феномен панку як життєвого шляху на противагу короткочасному бунту молодості, а також панк-етики як щоденної практики. Нарешті, поглянемо на внутрішні конфлікти сцени та на

локальний контекст – як панк проявився в Україні й пострадянському просторі. Кожен з цих вимірів демонструє: панк – це не система догм, а поле напруги між різними ідеями та стилями життя.

Нульовий вектор: Ramones і мінімалістський протест

У 1974 році в Нью-Йорку з'явився гурт, що фактично запустив панк-революцію, – Ramones. Їхня формула була гранично простою: тримайте пісні короткими, гучними і швидкими. Три акорди, два куплети, ніяких гітарних соло – саме таким був їх дебютний альбом Ramones (1976). Найдовша пісня там тривала лише 2:35. У текстах – жодних маніфестів, лише гротеск і буденний абсурд: клей sniffing, нудьга в підвалі, биття біткою по "малолітньому гаду" ("Beat on the Brat"). Цей нарочито тупий гумор і стиль «шкіряна куртка + джинси» стали викликом самим фактом свого існування. Ramones відмовилися грати за правилами помпезного арена-року 70-х: замість довгих гітарних партій – два акорди і бойовий вигук. Відомий рефрен «Hey! Ho! Let's go!» із їх хіта "Blitzkrieg Bop" (1976) – це, по суті, чиста енергія протесту без конкретного адресата. Така простота виявилася заразливою: панк-сцена в Лондоні і Лос-Анджелесі запалилася саме після концертів Ramones.

Ramones були аполітичними (і парадоксально – гітарист Джонні був завзятим консерватором). Проте їхній внесок – створення платформи для протесту як такого. Мінімалізм Ramones показав: не треба віртуозності чи складних маніфестів, аби сказати «ні» застою. Достатньо трьох акордів, щоб молодь у всьому світі відчула нову свободу самовираження. Панк

отримав своє звучання – «гучне, швидке, прямолінійне», і цього вистачило, щоб об'єднати під його дахом дуже різні смисли. Далі ці смисли почали розходитися у різні боки – уздовж ідейних векторів, про які поговоримо далі.

Вісь 1: Раціональний протест vs. емоційний вибух (Bad Religion ↔ The Exploited)

Одне з розгалужень панку лежить між інтелектуально-раціональним протестом та сирим емоційним вибухом. На одному полюсі – гурти, що осмислюють соціальні проблеми через призму розуму і знання. Яскравий приклад – каліфорнійський панк-колектив Bad Religion, що виник у 1980 році. Їхні пісні наповнені сатирою, книжною лексикою і філософськими питаннями. Вокаліст Грег Граффін – науковець-біолог за освітою – зізнавався, що від початку мав мету «поєднати інтелект і енергію» в панк-музиці. Bad Religion кидають виклик не тільки суспільству, а й самим панкам: у піснях вони критикують «рефлекторні реакції» без думки, висміюють антиінтелектуалізм і ксенофобію. Відомо, що за «прославлення раціональності» їх навіть запросили виступити на з'їзді атеїстів та науковців у Вашингтоні. Гурт відверто

підтримував освіту, еволюційну теорію, критикував релігійний фундаменталізм. Такий обмірковний бунт – рідкісне явище у рок-музиці. Наприклад, у треку "You Are (The) Government" (1988) вони саркастично звертаються до слухача: «Сідай, послухай – тобі скажуть, де ти неправий», натякаючи на пропаганду і закликаючи думати самостійно. Нерідко Bad Religion звучать більше як полеміка в університетській аудиторії, ніж крик на вулиці – і цим цінні.

На протилежному боці – гурти, для яких панк є передусім вихором злості й емоції, без особливої турботи про інтелектуальний підтекст. Тут показовий британський бенд The Exploited (Единбург, Шотландія, заснований 1979). Їхній фронтмен Вотті Б'юкен – ірокез, ненависть до влади, постійне "fuck" у текстах. The Exploited грають простий і агресивний "street punk", де кожен приспів – мов удар кулаком. Гурт відкрито декларував: «панк для мене завжди був про несправедливість і гнів». В одному з інтерв'ю Вотті каже: "Я ненавиджу всі уряди і ненавиджу, коли мені кажуть, що робити". Ця анархо-лозунгова злість лягла в основу їхніх гімнів. Культова пісня "Punk's Not Dead" (1981) складається майже цілком із рефрену «Punk's not dead!» – дикого крику, що панк живий, на зло всім скептикам. Альбом з такою ж назвою став символом другої

хвилі панку 80-х. The Exploited не переймаються тонкою аргументацією – їхній метод протесту прямолінійний та емоційний. Вони збирали армію панків під чорними прапорами "Anarchy", навіть якщо ця анархія була більше позою, ніж продуманою ідеологією. Цікаво, що Sex Pistols колись співали про "Anarchy in the UK", але самі анархістами не були. Так само і The Exploited: маючи пісню "I Believe in Anarchy", вони швидше виплескували лють, ніж будували якусь анархістську утопію.

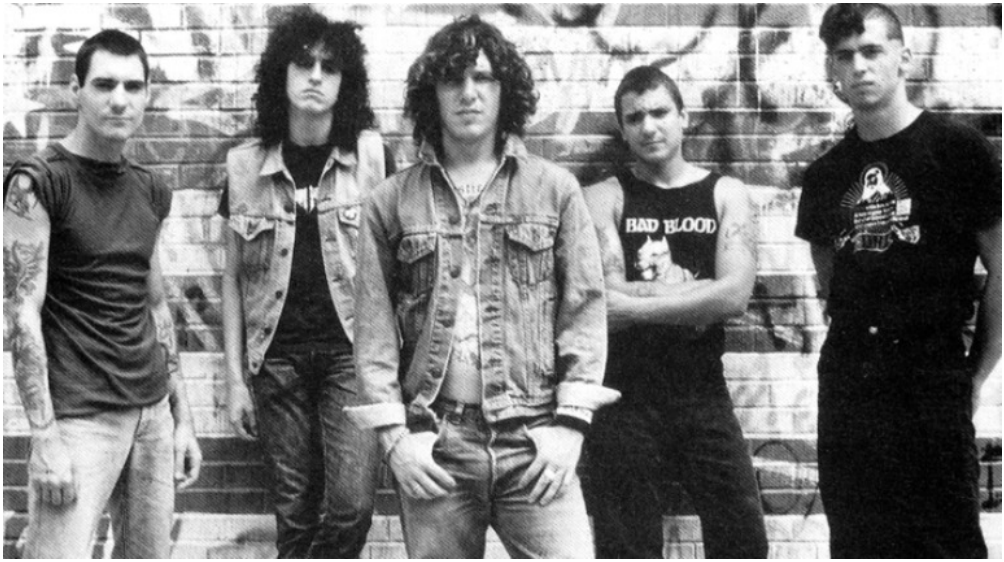
Між цими двома полюсами існують і проміжні вектори. Наприклад, NOFX – американський панк-гурт з каліфорнійської сцени 1980-х – обрали шлях різкого, саркастичного гумору. Їх іноді називають «тупо-розумними панками»: зовні – жарти про алкоголь і безробітних, гротеск і стьоб, але у текстах Fat Mike майстерно висміює політику і суспільні пороки. NOFX у піснях порушують десятки табу (від релігії до сексуальних збочень) з такою іронією, що консерватори хапаються за голову. Достатньо згадати їхній саркастичний гімн "The Brews" про єврейську

панк-банду з Манішевіцем замість пива, або трек "Franco Un-American", де з легкою насмішкою розповідається про політичну апатію американців. Їхній гумор – це теж зброя протесту, просто замість прямого крику – уїдлива сатира. Таким чином, вісь "раціо vs емоція" у панку не є чорно-білою: є гурти строго на кінцях (Bad Religion vs The Exploited), а є ті, хто балансує, додаючи іронії чи гротеску (NOFX). Усе це підтверджує, наскільки різним може бути емоційний тон панку: від холодної критичності до пекучого гніву.

Вісь 2: Радикальний індивідуалізм vs. спільнотна сцена (Black Flag/Rollins ↔ Agnostic Front)

Інший ключовий вимір панк-культури – ставлення до індивідуума і спільноти. Панк одночасно підносив особисту свободу і гуртував маргіналів у нові племена. На осі між радикальним індивідуалізмом та колективізмом сцени можна розташувати, зокрема, американські хардкор-гурти початку 1980-х.

З одного боку – легендарний каліфорнійський гурт Black Flag (Лос-Анджелес), а також творчість його фронтмена Генрі Роллінса (пізніше – Rollins Band). Black Flag (1976–1986) заклали основи американського хардкору: вони принципово робили все самі (DIY), гастролювали по підвалах і автогаражах, кидали виклик навіть своїм фанатам. Тематика Black Flag вирізнялася від британських панків: замість політики – особисті переживання, гнів, депресія, відчуження. Хіти на кшталт "Rise Above" (1981) стали гімнами індивідуального опору: «Нам набридли ваші знущання – ви нас не зупините!» – кричав Роллінс у цій пісні. Це було звернення не від імені класу чи народу, а від особистості, яка протистоїть тиску суспільства. Філософія Black Flag тяжіла до нігілістичного стоїцизму: терпи біль, борися всупереч усьому, покладайся лише на себе. Генрі Роллінс розвинув цю лінію у своїй подальшій кар'єрі – в музиці і мотиваційній прозі. Він перетворився на своєрідного гуру самодисципліни: проповідував ідеї самопокращення



через біль і працю, абсолютної незалежності від авторитетів. Такий "lifestyle" індивідуалізм – характерна риса частини хардкор-сцени. Як пишуть дослідники, діти пригород, що слухали Black Flag і Minor Threat, фактично повстали проти безцільного "sex, drugs & rock'n'roll" попередників, реабілітуючи традиційні цінності – працьовитість, стриманість, самоконтроль. Парадокс: панк-рух радикальних індивідуалістів відродив частину старої етики "важкої праці" та тверезості. Black Flag – тому приклад: їхній лідер Грег Гінн відмовився від наркотиків, цілодобово займався музикою, заснував свій лейбл SST і вимагав повної самовіддачі від учасників гурту. Hardcore-панк таким чином став не просто бунтом, а й радикальним самоствердженням, "роботою над собою" наперекір оточенню.

На протилежному кінці цієї осі – гурти, що пропагували перш за все єдність сцени, братерство, плем'я. Один з найвідоміших – Agnostic Front з Нью-Йорка (культовий гурт стилю NY hardcore). Якщо Black Flag виступали індивідуалістичним викликом сонній приміській Америці, то Agnostic Front виникли в багатонаціональних гетто Мангеттена і Брукліна, де для виживання потрібна була єдність громади. Їхній вокаліст Роджер Мірет – виходець з Куби, підлітком жив у кримінальних кварталах Нижнього Іст-Сайду. Панк-сцена для нього стала сім'єю, що замінила і державу, і втрачений дім. Пісні Agnostic Front сповнені мови "ми": "Це наше життя, це наша сцена", – горлає Мірет у треку "Victim in Pain" (1984). Вони звертаються до однодумців: разом ми сильні, не зрадь братерство. Недарма один з гімнів гурту – "United and Strong" ("Об'єднані та сильні"). А у пісні "Blind Justice" (1984) Мірет видає гасло всього NYHC: "Немає правосуддя – є тільки ми". Цей рядок став знаменним: панки і скінхеди Нью-Йорка усвідомили, що поліція їх не захистить, соціальна система – ворог, тож спасіння лише в єдності субкультури. Мірет згадував, що на концертах у 80-х панки ризикували життям – їх могли побити "звичайні" місцеві або ворожі угруповання. Відчуття спільної небезпеки згуртовувало: «Цей елемент небезпеки збирав нас докупи в справжнє плем'я NYHC», – казав Роджер. Сцена перетворилася на братерство, де всіх об'єднував кодекс честі і взаємна підтримка (пісні "Friend or Foe", "Gotta

Go" тощо). Звісно, з часом і в цьому братерстві з'явилися тріщини – наприклад, конфлікти з праворадикальними скінхедами, які втерлися в хардкор. Але саме Нью-Йоркська сцена 80-х задала модель панку як колективістської субкультури: зі своїми командами, центрами (клуб CBGB's), продюсерами (Don Fury) і навіть кодами одягу.

Таким чином, вісь «особистість – спільнота» у панку охоплює широкий спектр. Є гурти, що проголошують абсолютну особисту свободу навіть від самої субкультури (кредо Black Flag: "Не дотримуйся жодних правил, навіть панківських"). А є ті, для кого панк – це передусім нова сім'я, комуна із сильним внутрішнім зв'язком (Agnostic Front та інші представники "crew" культуру). Більшість панк-руху балансує між цими крайнощами: панки хочуть бути і вільними, і "своїми" серед своїх. Власне, створення незалежних панк-лейблів, фан-зинів, сквотів – це спроба поєднати індивідуалізм (DIY – зроби сам) із комунітарністю (DIY-мережа однодумців).
У цьому контексті показовим є приклад DIY-лейбла Dischord Records, заснованого Ієном МакКаєєм (Minor Threat, Fugazi) – він народився під впливом і анархо-панків Crass, і етики єдності хардкор-сцени. Отже, панк постає одночасно як "радикально я" і "радикально ми", тримаючи ці дві правди в напруженій рівновазі.

Вісь 3: Колективна утопія vs. особиста етика (Crass ↔ Minor Threat)

Ще одна ідейна розтяжка панку – між прагненням змінити суспільство колективно і прагненням вдосконалити себе персонально. Тут на арену виходять два легендарні гурти, що стали символами відповідних підходів: британський Crass та американський Minor Threat.
Crass (Англія, 1977–1984) – це більше ніж гурт, це цілий арт-колектив і комуна. Вони жили разом у сільській спільноті Dial House в Ессексі, де практикували свої анархістські ідеали на практиці.

Crass відверто проголосили панк інструментом політичної боротьби: «пропагували анархізм як ідеологію, стиль життя та рух опору». Вони ввели в обіг термін "анархо-панк", виступали за прямі дії, пацифізм, права тварин, фемінізм, антифашизм – тобто за цінності, які виходять далеко за межі музики. На концертах Crass роздавали слухачам буклети з поясненнями анархістських ідей, включали у шоу відеоінсталяції, колажі, агітки. Вони навмисно відмовилися від рок-зіркового іміджу: всі учасники носили однаковий чорний одяг військового стилю, щоби ніхто не був «лідером» або зіркою. Їхній символ – комбінація хреста, свастики, Юніон Джека та двоголового змія – був задуманий як провокація: "барраж протиріч", що змушує думати самостійно. Crass створили власний лейбл Crass Records і впровадили принцип "Pay no more than…", друкуючи на платівках максимальну ціну, аби музика була доступною всім. Вони організовували анти-військові акції (сумнозвісна кампанія "Thatchergate"), підтримували рух Rock Against Racism, надихнули сотні молодих панків у Британії на створення комун і сквотів. Фактично Crass намагалися побудувати утопію анархії "тут і зараз", у межах своєї спільноти та сцени. Їхні пісні – це маніфести: "Do They Owe Us a Living?" (1978) з рефреном «Чи винні вони нам життя? Звісно, що винні!» став гімном класової ненависті та вимоги справедливості. Інший трек – "Punk is Dead" – критикує комерціалізацію панку: «Так, панк мертвий… просто ще один дешевий продукт для голів споживачів» (співали Crass, поки The Exploited навпаки кричали "Punk's Not Dead" – цікавий діалог всередині сцени). В цілому Crass уособлюють колективістський ідеалізм панку: віру в те, що об'єднані DIY-спільноти здатні створити альтернативне суспільство зі справедливими цінностями. Це своєрідна утопія 1960-х (хіппі), перероблена у форму агресивного панк-мистецтва.

На протилежному боці – гурт Minor Threat (Вашингтон, 1980–1983), що проповідував не стільки зміну світу, скільки зміну власних звичок і поведінки. Їхній лідер Ієн МакКає – творець концепції straight edge (стрейт-едж), суті якої зводилися до особистої тверезості й чесності. Minor Threat виступили проти саморуйнівних атрибутів рок-н-ролу: алкоголю, наркотиків, безладного сексу. У пісні "Straight Edge" (1981) МакКає проголошує: "I don't drink, I don't smoke, I don't fk – at least I can fking think!" – тобто «я не п'ю, не курю, не трахаюсь – принаймні можу тверезо думати». Цей 46-секундний трек несподівано народив цілий рух, який живе досі. Minor Threat усього видали один альбом (Out of Step, 1983), але його вплив колосальний: панк вперше заговорив про особисту етику. Пісні "Out of Step", "Sob Story", "Look Back and Laugh" – про становлення характеру, відмову пливти за натовпом, про конфлікт внутрішніх принципів і оточення. "It's not the alcohol – it's you!" (рядок Minor Threat) – означає: ворог не десь там у Білому домі, а в твоїй слабкості. МакКає та його однодумці пропагували DIY в більш вузькому сенсі: сконцентруйся на собі, зроби себе кращим. Це була така собі протестантська етика в панку: працьовитість, тверезість, самоконтроль – як альтернатива нищівному нігілізму "No Future". Цікаво, що деякі історики навіть вбачають у Minor Threat і Black Flag ренесанс традиційних цінностей на тлі розчарування пост-70-х. Безперечно, МакКає не планував створювати нову моральну більшість – він просто співав про своє життя. Але послання Minor Threat знайшло гігантський відгук: тисячі панків по всьому світу кинули вживати дурман, почали займатися спортом, створили позитивну альтернативу автодеструктивному року.

Straight edge перетворився на рух із власними символами (X-позначки на руках, тощо) і навіть внутрішніми фракціями (хтось додавав веганство, хтось ліву політику).

Отже, "колективна утопія vs персональна етика" – це вісь, де ліворуч маємо Crass із їхнім гаслом «ми змінимо світ разом», а праворуч – Minor Threat з девізом «почни з себе». Обидва підходи по-своєму утопічні. Анархо-панки вірили, що великі ідеали (анти-воєнні, анти-капіталістичні) можна втілити через контркультуру. Straight edge-хардкор вірив, що можна вирости чистим посеред бруду, якщо мати силу волі. Цікаво, що ідейно ці табори могли навіть конфліктувати. Для панків-лібертинців стрейт-еджери виглядали фанатиками-моралістами; натомість для стрейт-еджерів анархісти-антифа інколи здавалися лицемірними, бо ті кричать про свободу, а самі п'яні чи обколоті. Та врешті, і Crass, і Minor Threat зробили панк більш усвідомленим. Вони показали, що протест може бути не тільки руйнівним, а й творчим: будуємо спільноту або будуємо характер – у будь-якому разі створюємо щось, а не лише нищимо. Пізніші покоління панків сприйняли уроки обох: сучасна DIY-сцена поєднує соціальну активність (феміністичні, антирасистські ініціативи) з персональною відповідальністю (волонтерство, екосвідомість тощо). Це спадщина Crass і Minor Threat, двох здавалося б дуже різних гуртів.

Вісь 4: Політична програма vs. культурний жест (Dead Kennedys ↔ Sex Pistols)

Від самого початку панк балансував між свідомою політикою та епатажем заради епатажу. Цю вісь добре ілюструє порівняння американських Dead Kennedys та британських Sex Pistols – двох легенд першої хвилі панку, що мали зовсім різний зміст за схожої бунтівної

форми.

Sex Pistols (Лондон, 1975–1978) – ім'я, яке стало синонімом скандалу. Вони ввійшли в історію своїми шокуючими витівками: нецензурна лайка в прямому ефірі телебачення, порвані сорочки з свастиками, пісня "God Save the Queen", що ображає монархію («Боже, бережи королеву – вона не людина»). Глядачі 1977 року були вражені вщент; в Британії Pistols сприймали як культурну диверсію. Однак за всім цим галасом приховувався цікавий факт: Sex Pistols не мали цілісної політичної платформи. Їхній менеджер Малкольм Макларен був радше авангардним провокатором, ніж революціонером. Він зібрав Pistols як арт-проєкт: взяв обдурлих хлопців з вулиці, одягнув у екстравагантний одяг (дизайн Вів'єн Вествуд) і дав завдання – "вразити суспільство". І вони вразили. Пісня "Anarchy in the U.K." починається словами: «I am an antichrist, I am an anarchist» – відверте святотатство, але чи були вони анархістами насправді? Джон Лайдон (вокаліст) пізніше визнавав: "Анархія – жахлива ідея. Я не анархіст". І справді, Sex Pistols співали про «No Future» радше як про настрої розчарованої молоді, без пропозиції що робити далі. Після одного скандального альбому (Never Mind the Bollocks, 1977) гурт розвалився, залишивши по собі величезний культурний слід, але не рух або програму. Sex Pistols були жестом – гучним, потужним, епохальним, однак одноразовим. Вони довели, що для революції в масовій культурі достатньо трьох хвилин пісні з провокаційним текстом. "Anarchy in the U.K." стала таким трихвилинним вибухом: вперше з часів 60-х пісня відкрито закликала до анархії, лякала обивателів. Але навіть в ті роки деякі критики помічали: Pistol'и більше займалися стилем, ніж справою. Соліст Джонні Роттен демонстративно плював на публіку, але поза сценою йому бракувало послідовності. Замість спробувати якось

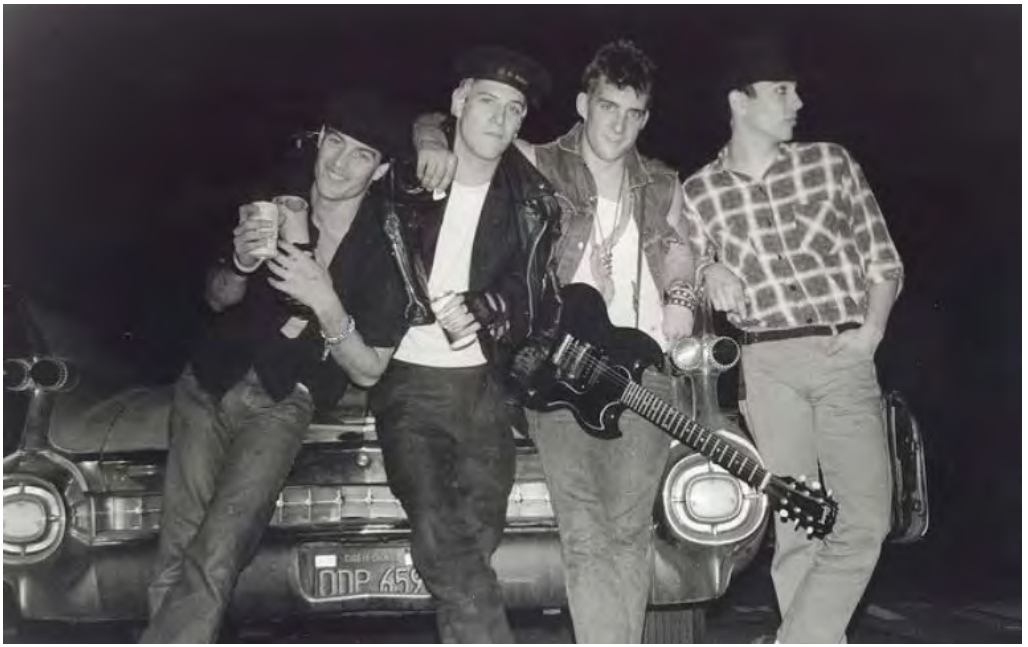
організувати хаос, Sex Pistols, за словами одного журналіста, "продали бунт підліткам, а наступного дня втекли з грішми". Можливо, це надто суворо – зрештою, Sex Pistols надихнули безліч справжніх активістів. Але їхній власний внесок – культурний: розірвати шаблони, дати старт новим хуліганам.

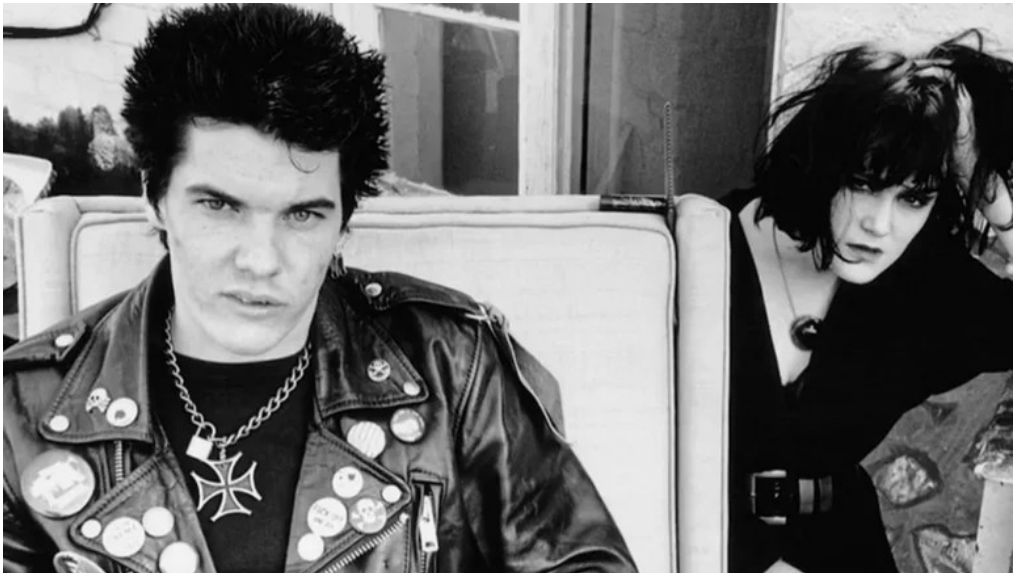
Цими новими хуліганами в Америці стали Dead Kennedys (Сан-Франциско, 1978–1986). Вони взяли весь інструментарій панку – злість, сатиру, шок – і поставили собі за мету викривати конкретні соціально-політичні явища. Якщо Sex Pistols хаотично громили все підряд, то фронтмен DK Джелло Біафра метив точно по цілях: ультраправі політики, лицеміри-можновладці, расизм, споживацтво. Dead Kennedys поєднали енергію панку з традицією американської політичної сатири (їх навіть порівнюють з Джонатаном Свіфтом та Марком Твеном за нищівний сарказм). Назва гурту – "Мертві Кеннеді" – вже була епатажною політичною заявою, алегорією "смерті американської мрії". Перші ж сингли DK задали тон: "California Über Alles" (1979) висміював губернатора Каліфорнії Джеррі Брауна, уявляючи його "йога-фашистом", що морить людей "органічним газом" під лозунгом «Всім мир». За іронією, пісня натякала на небезпеку "душевно-прекрасної диктатури" хіпі-утопістів. Наступний хіт "Holiday in Cambodia" (1980) – чорний гумор про багатих біленьких яппі, яких послали б на канікули в криваву Камбоджу Пол Пота, щоб відчули, що таке справжній гніт. Тут Біафра вже пародіював псевдоліваків на Заході, що приміряли радикальні ідеї як моду, не знаючи реальних страждань. Dead Kennedys майстерно використовували персонажі від імені ворогів: то співають від імені губернатора-нациста, то від циніків з уряду – щоб через гротеск викрити зло. Біафра у сценічному образі – "скажений клоун", але за кожною кривлянкою проступала ярість чесної людини проти брехні влади. У пісні "Nazi Punks Fk Off!"** (1981) гурт без жодних алегорій послав подалі неонацистів, що тоді почали з'являтися на концертах: «Nazi punks – f**k off!» – кричить Біафра, і це не просто матюк, а заклик до очищення сцени від фашистської мерзоти. Dead Kennedys випускали релізи на власному лейблі Alternative Tentacles – повна незалежність від мейджорів давала їм свободу зачіпати будь-які теми без цензури. Результат – пісні, які стали саундтреком ери Рейгана. В треку "Kill the Poor" (1980) Біафра саркастично пропонує вирішити проблему бідності, скинувши нейтронну бомбу на гетто (натяк на Свіфта і його "Пропозицію з'їсти ірландських дітей"). У "Chemical Warfare" (1980) висміюється військова істерія. "Holiday in Cambodia" ми згадали – з її рядками про «політичних припутнів» і «середній клас з Напалмом». Dead Kennedys з допомогою сатири доносили дуже серйозні меседжі: про расизм ("California Über Alles" мала на увазі і неонацистів теж), про лицемірство патріотів ("Stars and Stripes of Corruption"), про цензуру і релігійний мракобісся ("Religious Vomit"). Їхній фронтмен навіть балотувався в мери Сан-Франциско у 1979, висунувши платформи на кшталт «превратить зловісні банки в центри тусовок» – жарт, що, втім, мав показати абсурд міста корпорацій. Можна сказати, Dead Kennedys реалізували в панку те, що не вдалося Sex Pistols: наповнили бунтівну форму конкретним політичним змістом. Їхні «трехвилинні сатиричні ракети» вразили цілі – багато американських тінейджерів завдяки DK вперше замислилися про політику. Коли Біафру на сцені били неонацисти у 1984 (такий був випадок), а згодом судили за "непристойність" обкладинки альбому – все це лише підтвердило правдивість його мистецтва. Він і зараз (станом на 2009) лишається активним

коментатором, тоді як Pistols давно розбіглися і час від часу возз'єднуються заради ностальгії. Отже, вісь «політична програма – культурний жест» демонструє дві крайності панку. Sex Pistols запалили вибуховою провокацією, але не переймалися "днем після революції". Dead Kennedys, навпаки, бачили в панку інструмент осмисленої критики і навіть політичної дії. В реальності більшість панк-гуртів десь посередині. Наприклад, The Clash комбінували обидва підходи: вони починали з образу "вулиця і гнів", але швидко дозріли до лівої політичної позиції, співали про безробіття, расизм, сіли читати Маркса. Інші гурти, навпаки, спочатку заявляли про ідеали, а згодом фокусувалися на стилі (скажімо, Misfits перетворили панк на естетику горор-коміксу замість соціальних тем). В цілому ж, кожне покоління панку балансує між смислом і позою. Як слушно зауважив фронтмен The Exploited, "кожні десять років у панку ненавидять якусь конкретну гурт – спочатку Clash, потім Exploited, потім Rancid – надто популярних, щоби вважати "справжніми"". За цими внутрішніми сварками часто стоїть саме докір у нещирості або ж, навпаки, в занадто серйозному підході. Але і те, й інше потрібне панку: без шоу не буде уваги, без ідеї не буде змін. Іноді одна команда навіть поєднує обидва полюси: Sex Pistols і Dead Kennedys в одній особі – прикладом може слугувати хіба GG Allin, який шокував до крайнощів і говорив про тотальну свободу, але то вже радикальний випадок. Більшість же панків все ж мають і епатаж, і меседж – тільки пропорції різні.

Вісь 5: Панк як життєва траєкторія vs. панк як епізод молодості

Перші хвилі панку не надто замислювалися про майбутнє – власне, гасло "No Future" з пісні Sex Pistols стало крилатим. Багато хто сприймав панк як швидкоплинний вибух





юного гніву, приречений згаснути. Але час показав, що для частини музикантів і фанів панк став довготривалим шляхом, справою всього життя. Виник розрив: одні панки згорали в 20 років (буквально чи метафорично), інші – дорослішали, переосмислювали бунт і несли його через усе своє життя.

На цьому полі варто згадати гурт Social Distortion з Південної Каліфорнії. Їхній лідер Майк Несс починав підлітком у 1978 – типовий панк-хуліган: пісня "Mommy's Little Monster" (1983) описує 15-річного, що кинув школу, п'є, б'ється, "ламає всі правила". Несс і сам пережив усе це: тюремні терміни, наркозалежність, смерть товаришів. Та на відміну від багатьох колег, він вижив і подорослішав. У 1988 Social Distortion випустили альбом Prison Bound – вже з відтінком кантрі та блюзу, з піснями про каяття і прагнення змін. Їхній знаменитий трек "Story of My Life" (1990) – це фактично автобіографія: «Життя минає так швидко, хочеш лише робити, що вважаєш правильним…» – співчутливий погляд на те, як юність проходить, а ідеали залишаються. Social Distortion показали, що панк-музикант може еволюціонувати, не втрачаючи душі: бунтар у шкіряній куртці може вирости, завести сім'ю, побороти залежності – і продовжувати грати, вже вкладаючи в пісні мудрість і досвід. У 2004 Майк Несс співав: "When I was young I was so full of fear, I hid behind anger, held back the tears…" – відверто про свій шлях. Він відзначав у інтерв'ю: "У 20 я писав про бунт проти батьків і копів. Було б смішно, якби я у 54 про те ж саме кричав". Тому Social D. з роками змінили тематику на більш зрілу – про відповідальність, старі гріхи, спокуту. Але музично і етично вони лишилися панками: вони так само грають енергійний рок-н-рол і тримають DIY-підхід (підписавшись на мейджор Epic у 90-х, Несс все ж контролює творчість і не женеться за хіт-парадами). Його панк став життєвою траєкторією, а не просто віком.

Подібний приклад – Генрі Роллінс, про якого ми вже згадували (Black Flag, Rollins Band). Після розпаду Black Flag у 1986 він не зник, а навпаки, розширив свою діяльність: створив новий

гурт, видавав книги щоденників, робив spoken word виступи. Роллінс зумів трансформувати юнацьку агресію в життєву філософію саморозвитку. У 2000-х він – вже лисий кремезний мужчина без наркотиків і навіть без алкоголю, який щоранку качає прес і читає Ніцше. Але цей "новий" Генрі все так же втілює дух DIY і непокори. Його "панк" – в дисципліні й праці, у відмові стати частиною шоу-бізнесового болота. Він часто повторює, що залишився вірним хлопчиком з аутсайдерів, просто більше немає потреби кричати "Fuck authority!" – він радше покаже власним прикладом.

Є й трагічні зворотні випадки: деякі панки справді прожили яскраво, але мало. Сід Вішез із Sex Pistols – помер у 21, ставши сумним символом "No Future"; Дарбі Крешь з гурту Germs – наклав на себе руки у 22, написавши перед тим пісню "Вже час померти молодим". Для них панк був короткою спалахом – епізодом, що знищив їх. У 1980-х здавалося, що так буде з усіма. Але досвід Social Distortion, Rollins та інших показав протилежне: панк може бути шляхом виживання, а не загибелі. Звідси взявся цілий новий пласт творчості – панк про дорослішання. Ті ж Social D. чи, скажімо, Descendents співали про сімейне життя ("I'm the One" – про шлюб), про дітей, про втому від турів. З'явився навіть термін "gray punk" – сивочолі панки, що й у 50 з ірокезом. І в цьому не стало чимось ганебним – навпаки, це свідчило про міцність культури. Внутрішньо панк-спільнота спершу скептично ставилася до "старих панків", але поступово прийняла: якщо ти щирий, то не важливо, тобі 16 чи 60. Головне – не зраджувати духу. Як співають Social Distortion: «I believe in this, and I'll never turn my back».

Таким чином, вісь "життєва траєкторія vs молодіжний епізод" теж розтягнула панк у різні боки. В одному кінці – романтика швидкого згоряння (краще померти молодим панком, ніж

дожити до пенсії). В іншому – ідея, що панком можна залишатися все життя, змінюючись разом із музикою. Сьогодні (2009 рік) ми бачимо, що другий сценарій не тільки можливий, а й доволі поширений: покоління перших панків уже виростили дітей-панків. Приміром, у легендарних Buzzcocks (UK) досі грають 50-річні учасники; Henry Rollins веде радіошоу; Jello Biafra зі злості на політиків заснував цілий панк-спектакль "The Guantanamo School of Medicine" уже в новому тисячолітті. Панк не помер разом із молодістю бунтарів 70-х – він дорослішає разом з ними і отримує нові сенси. Але водночас правда й те, що найяскравіша, вибухова, хаотична енергія притаманна саме молодим хвилям – 18-20-річним, яким справді "нема чого втрачати". Тож панк постійно оновлюється: старі бунтарі йдуть у глибину, молоді – вибухають наново.

Вісь 6: Практика vs. гасло – панк як структура з погляду Fugazi

Нарешті, варто розглянути окремий вектор, що відділяє панків "діла" від панків "слова". Іншими словами, чи залишається панк-ідеологія лише позою і риторикою, чи втілюється в реальні сталі практики? Тут за приклад максимальної принциповості часто наводять вашингтонський гурт Fugazi (1987–2003). Fugazi стали втіленням DIY-етики: вони були відомі своєю непохитною бізнес-практикою та зневагою до музичної індустрії. Учасники Fugazi (Ієн МакКає, Брендан Кенті, Гай Піччотто, Джо Лаллі) задали негласні "правила", яких дотримувалися повністю: квитки на концерти – по $5, ніякого дорогого мерчу, жодних договорів із мейджор-лейблами, концерти – без насильницького слему (вони зупиняли виступ, якщо в залі починали битися). Fugazi хотіли довести, що можна бути успішним гуртом, не

продаючи душу – і довели. Вони продали сотні тисяч копій альбомів через свій незалежний лейбл Dischord, їх запрошували на великі фестивалі (але вони часто відмовляли, якщо умови не відповідали їхнім принципам). Цей гурт фактично розвинув ідеї Minor Threat і Crass одночасно: вимогливу особисту етику та антикапіталістичний колективізм. Назва їхньої пісні "Merchandise" ("Товар") говорить сама за себе: "We owe you nothing – you have no control" – "Ми вам нічого не винні – ви не маєте контролю" співали вони фанам, відмовляючись стати чиїмось продуктом. А у тій же пісні лунала знакова фраза: "You are not what you own" – "Ти не є тим, що ти споживаєш". Fugazi створили прецедент: їхня структурована практика стала взірцем для панк-сцен усього світу. Звісно, були і до них принципові DIY-гурти, але Fugazi підняли планку. Деякі навіть жартували, що вони "занадто високо задали стандарт DIY" – не кожен гурт може дозволити собі такі суворі обмеження і все одно вижити фінансово. Та Fugazi таки показали приклад: фанати підтримували їх, зали були повні, хоча комусь і доводилося стримувати агресивні слем-танці.

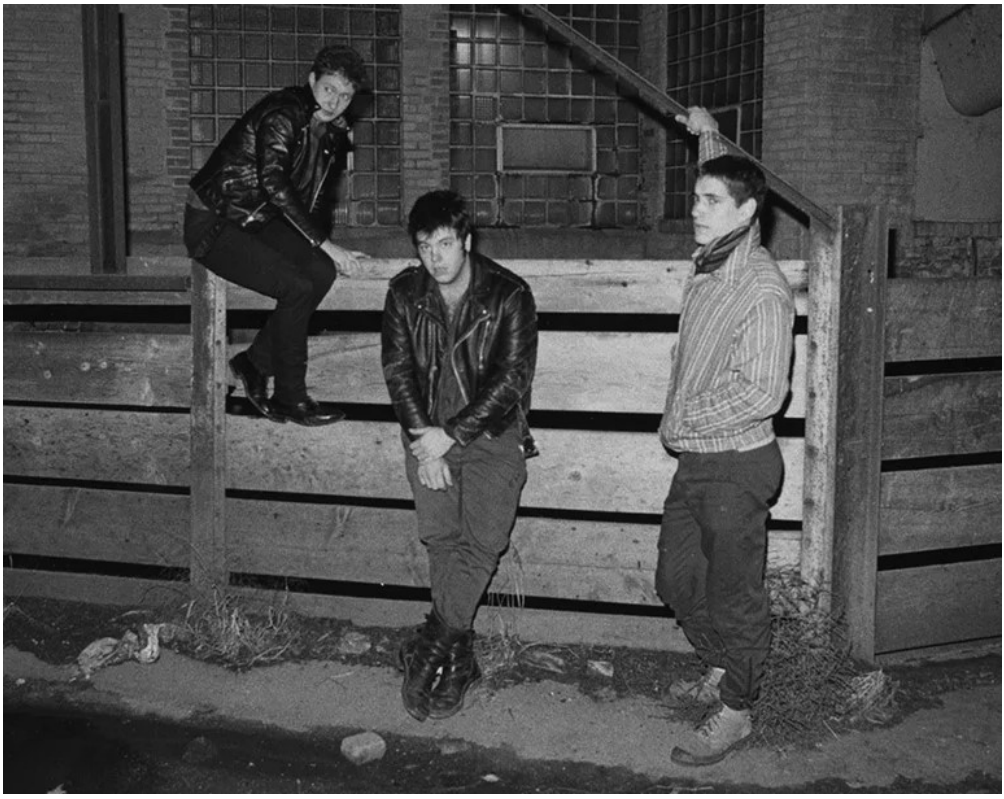
На протилежному полюсі цієї осі – на жаль, чимало прикладів, коли пунк-етика залишалася лише гаслами. Були гурти, що кричали "анархія!", а за лаштунками підписували контракт з транснаціональною корпорацією, або співали про "її величність корупцію", а самі вимагали величезних гонорарів за виступ. Умовно кажучи, "Sex Pistols" цього спектру – це всі ті, хто використав панк-естетику, щоб продатися дорожче (особливо це було видно під час панк-ревівайлу 1990-х, коли великі лейбли масово скуповували "альтернативні" гурти). Однак важливо зазначити: навіть ті гурти, що дорікали одне одному в продажності, часто просто мали різні межі компромісу. Наприклад, The Clash підписали контракт із мейджором CBS у 1977 – за мірками анархо-панків це "зрада". Але Clash використали ресурси лейблу, щоб донести свої меседжі проти расизму і бідності на ширшу аудиторію. З іншого боку, Green Day у 1994 також перейшли з андеграунду на мейджор Reprise – і були обізвані "продажними" частиною панків. Та це не завадило їм випустити пісню "American Idiot" (2004), що стала протест-гімном проти війни в Іраку. Тобто, структура (чи то DIY, чи то мейджор) ще не гарантує щирість чи фальш. Проте репутація в панк-сцені дуже залежить від відповідності словам і діям. Fugazi тут отримали майже святий статус, тоді як гурти, що грубо порушували свої ж декларації, часто ставали ізгоями.

Отож, ця вісь пронизує всі попередні: аутентичність практики. Будь-який панк може

вигукувати революційні чи моралізаторські фрази, але чи підкріплює він їх вчинками? Crass жили в комуні та продавали платівки за собівартістю – їх важко звинуватити у нещирості. Minor Threat закликали до тверезості – і самі не торкалися алкоголю. Dead Kennedys різко били по політиках – і Джелло Біафра реально пішов у політику і навіть пережив суд за мистецьку цензуру, не зрадивши принципів. З іншого боку, історія знає і менш приємні приклади: скажімо, деякі панк-ідоли 70-х приватно симпатизували правим поглядам або жили на гонорари батьків-мільйонерів, при цьому на сцені вдаючи з себе голос пролетаріату. Зрештою, панк усе це пережив, бо його суть – в різноманітності та критичності, навіть до самих себе. Ті гурти, що були фальшивими, відсівалися, а справжні лишали по собі довгий слід.

Внутрішні конфлікти панк-сцени: ідеологія, етика, культура

З описаного вище видно, що панк – далеко не моноліт. Не дивно, що всередині цього руху за десятиліття накопичилося чимало внутрішніх конфліктів. Частково ми їх уже згадували: панки звинувачували одне одного в "продажності", в «неправильності», в «позерстві». Класичний образ – це сварка між панком-анархістом у дусі Crass і панком-нігілістом у дусі Exploited: перший каже другому "ти тупий і аполітичний", а той йому – "заткнись, проповіднику, панк для веселощів!". Подібне траплялося і реально. Вотті Б'юкен із The Exploited обурювався, що "деякі люди називають Exploited нацистським гуртом – це повна дурня, ми билися з наци-скінхедами більше, ніж хто". Такі закиди йшли від більш політизованих панків, котрим



здавалося, що Exploited притягують правих фанатів (через агресивний імідж). Вотті мусив виправдовуватися і пояснювати свою позицію, щоб захистити "честь" гурту всередині сцени. Інший відомий конфлікт – між британськими "анархо-панками" (Crass та їх колегами) і "Oi!/ street-панками" (The Exploited, Charged GBH, Sham 69 тощо) на початку 1980-х. Перші вважали других не надто ідейними і часом расистсько налаштованими; другі насміхалися з "мирних хіпі" Crass, які проповідують пацифізм, поки на вулицях б'ють панків. Цей розкол відбився навіть у музиці: Crass випустили пісню "Bloody Revolutions" (1980) – критику насильницьких методів; The Exploited відповіли "Anti-Pasti" (опосередковано) з меседжем "ми – справжній панк, а не ці арт-школярі".

У США теж вистачало внутрішніх чвар. Наприклад, наприкінці 80-х виник конфлікт між стрейт-едж хардкорщиками і панками, що вживали алкоголь: в деяких містах (особливо Солт-Лейк-Сіті, Рено) траплялися бійки між цими групами. Straight edge-панк могли навіть нападати на магазини алкоголю. Інший відомий тертя – панки проти металістів. У 1980-х метал-гурти почали переймати панкову швидкість (треш-метал), натомість частина панків захопилася важким металом. Це зблизило сцени, але на початку були сутички: на концертах могли побитися "ірокези" проти "хевіків" через різний стиль одягу та упередження. З часом багато конфліктів згладжувалися: утворилися змішані жанри (кросовер-треш, наприклад D.R.I.), спільні фестивалі.

Окремо стоїть тема політичних конфліктів. Панк як субкультура загалом антиавторитарний,

але політичні вподобання різнилися. Були і ліві анархісти, і аполітичні, і навіть поодинокі праві. У 1970-х дехто з панків фліртував із наци-символікою просто щоб шокувати (сумнозвісний випадок – Сід Вішез ходив у футболці зі свастикою). Це призвело до непорозумінь: одні казали – це стьоб над владою, інші – недопустимо, бо справжні наци можуть надихнутися. У 1980-х з'явилися "наци-скінхеди" (окрема субкультура, але на концертах панків їх було видно) – і панк-спільноті довелося жорстко відмежуватися. Пісня Dead Kennedys "Nazi Punks Fk Off" стала офіційним "баном" для праворадикалів на панк-сцені. Відтоді ультраправих і расистів у панку вважають ворогами – їх тіснили силами антифа, і зрештою вони пішли у свій окремий рух (т.зв. "white power rock").**

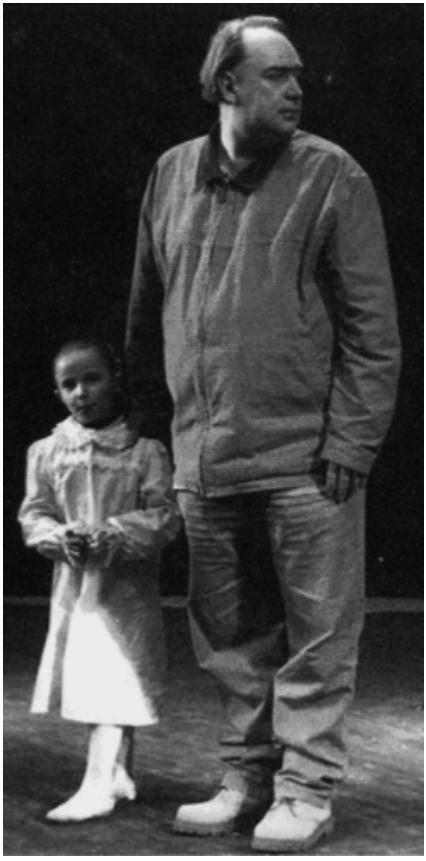
Ще одна лінія розколу – "продався чи ні". Це хронічна тема: від 1977 і донині панки полюбляють таврувати успіх як зраду. Термін "sell-out" – один з найболючіших. У панк-журналах 80-х можна знайти купу бруду, яким поливали одне одного музиканти через те, що хтось випустив кліп на MTV чи підписав контракт з великою студією. Наприклад, Hüsker Dü – впливовий панк-гурт, обвинувачений підземним фензином Maximum Rock'n'Roll у зраді, коли перейшов на Warner в 1986. Чи D.O.A. – канадські панки, яких за співпрацю з крупним дистриб'ютором обзивали "комерсами", хоча вони використовували гроші на благодійність. З іншого боку, деколи гурти справді "йшли на поводу" у індустрії, починаючи грати мейнстрімний рок заради продажів – такі швидко втрачали панк-аудиторію. Цей конфлікт досі актуальний: панк-сцена постійно балансує між бажанням залишатися DIY і спокусами ширшого успіху.

Варто згадати і культурні конфлікти поколінь. Коли у 1990-х вибухнула хвиля поп-панку (Green Day, The Offspring, Rancid), старі панки кривилися: "що це за мила мелодійна попса, а не панк?!". Хоча Rancid, наприклад, в дечому ближчі до The Clash, ніж багато 80's гуртів, але саме їх дехто обрав цапом-відбувайлом чергової "зради". Як згадувалося вище, фронтмен Exploited пожартував, що панки завжди знаходять групу, яку "не люблять" у кожному десятилітті. Це своєрідний парадокс: субкультура нонконформістів іноді сама породжує догми про те, який панк "правильний". Ідеологічні розбіжності здатні доводити до абсурду: були історії, коли в DIY-сцені сварились через вегетаріанство (одні панки – м'ясоїди звинувачували веганів у святенництві, ті їх – у жорстокості). Або конфлікти між різними локальними сценами – скажімо, Лос-Анджелес 80-х мав проблему "Hollywood punks vs OC punks" (психо-незалежні проти більш спортивних).

На щастя, панк завжди має механізм самоіронії та самоочищення. На кожну внутрішню війну знаходяться ті, хто закликає до єдності або глузує з дурної сварки. Наприклад, американський панк-зін Flipside у 90-х карикатурив "сцен-поліцію" – надто ревних панків, що всіх критикують. Гурт NOFX випустив пісню "I'm Telling Tim", де кепкує з лідера MRR Тіма Йоханнана, який визначав "що панк, а що ні". А коли старі і молоді панки глузують одне з одного, завжди знайдеться хтось, хто скаже: «Так, ми всі різні фріки, але хіба не в цьому сила?». Зрештою, внутрішні конфлікти панку – це побічний продукт свободи і яскравості цієї культури. Доки панк жевріє, будуть дебати, хто більше панк. Але врешті на концерті в слемі всі рівні – і 50-річний вічний панк, і 15-річний неформал, і стрейт-едж, і п'яниця. І кожен привносить у цю культуру свої сенси.

ТЕАТР АНДРІЯ ЖОЛДАКА

До 2002 року Харківський театр ім. Шевченка перебував у стані спадання. За оцінками того часу, «багаторічно багато академічних театрів перебували в творчому і фінансовому болоті», і трупа Шевченка, маючи значні традиції березільської школи, позбавлена була сильного керівника. Помітне зниження відвідуваності і нестача інвестицій призвели до застою: театр формально існував на класичному репертуарі, але був «занурений у традиційні амбіції» й без чіткого творчого напрямку. У таких умовах рішення запросити на посаду нового художнього керівника радикального режисера сприймалося як спроба «врятувати й оновити» театр. Призначення режисера «андеґраунду» в академічну сцену було безпрецедентним кроком.



Андрій Жолдак на пресконференції в Києві, 26 листопада 2002 року оголосив про плани нових постановок для Харківського театру. Народився 1962 року в Києві, Жолдак навчався у Національній художній школі ім. Шевченка та закінчив режисерський факультет ГІТІС (курс Анатолія Васильєва, 1989). До призначення він уже здобув репутацію авангардного режисера – наприклад, у 2000 році в Санкт-Петербурзі його «Тарас Бульба» звернув на нього увагу театрального середовища. Однак для Харкова його кандидатуру запропонували самі актори: після прем'єри «Гамлета. Снів» група трупи написала губернатору Ю. Кушнарьову з проханням призначити Жолдака художнім керівником. За даними преси, вже наступного дня Кушнарьов погодився підписати з ним дворічний контракт. Жолдак представив амбітні плани: він анонсував постановку за Солженіциним «Одного дня Івана Денисовича» і тургенєвської «Місяця в селі» (перейменованої на «Місяць кохання»), заплановану

на лютий 2003 року. Ще до дебюту повідомлялося, що попередня прем'єра «Гамлет. Сни» вже отримала запрошення на гастролі – до Японії, Москви (Моссовету) та на кілька фестивалів у Європі. Жолдак навіть висунув ідею надати театру статус Національного й перейменувати його іменем Лесі Курбаса. Така програма виглядала швидше як революційний план оновлення, аніж звичайний фраґментарний контракт, що підтверджує: його прихід був ініціативою самих художників.

Жолдак працював нетрадиційно – акцентував увагу на візуалі, тілі й емоціях акторів, а не на класичній драматургії. Він публічно заявляв, що готує своїх артистів до ролей екстремальними методами. Зокрема, для «Одного дня Івана Денисовича» він повідомив, що усі актори проживуть місяць у клітках із 40 собаками, аби увійти у смак перебування в таборі. Стосовно постановки Тургенєва режисер вжив термін «холодний сюрреалізм», прагнучи «розжирити» п'єсу та вивести на поверхню підсвідомі імпульси.

Звіт пресси та критиків того часу свідчить: Жолдак часто відходив від оригінального тексту. За повідомленнями, він «повністю викидав» авторські тексти Шекспіра, Тургенєва, Солженіцина і заповнював сцену власними ремарками та візуальними композиціями. Такий підхід часто перетворював вистави на серію сюрреалістичних картин: за однією оцінкою, сцени «Гамлета. Снів» складалися з живих сюрреалістичних полотен, будучи «радикально невичерпними образами» без чіткої єдиного змісту. Критики зауважували, що при цьому актори іноді практично не вимовляли тексту – як писали провідні режисери, «після Жолдака актори перестали говорити й мислити на сцені». Часто панувала мінімальна драматургічна логіка,

натомість витримувалась вражаюча візуальна атмосфера.

Ключові вистави

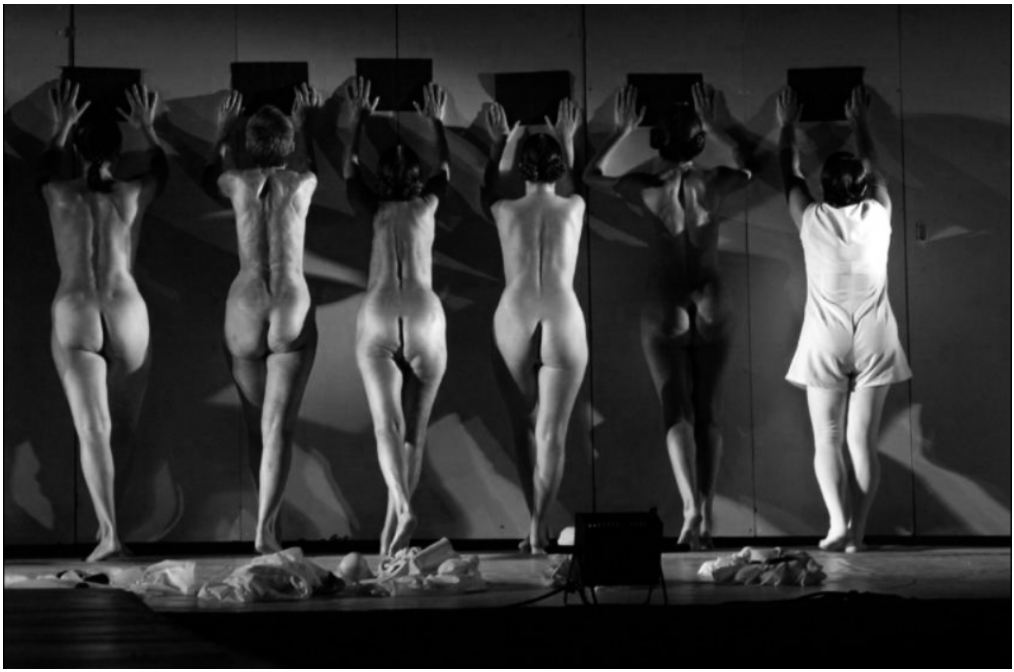
«Гамлет. Сни» (2002). Восени 2002 року в театрі ім. Шевченка відбулася прем'єра «Гамлет. Сни», що одразу зібрала багато обговорень. Режисер запросив виконавцем Гамлета поп-співака Ель-Кравчука – це нетипове рішення і сміливa форма стали предметом «численних творчих і нетворчих суперечок» з боку частини публіки. З іншого боку, Жолдак повідомляв, що до спектаклю уже виявили інтерес за кордоном: її запросили на гастролі до Японії і Москви (театр Моссовету), а також на фестивалі в Ірландії, Румунії, Франції тощо. Критики та глядачі поділились на тих, хто шокований епатажем, і тих, хто захоплюється видовищністю.

«Місяць кохання» (2003). Адаптована тургенєвська п'єса («Місяць у селі») 2003 року також отримала назву «Місяць кохання». Жолдак оголосив про її постановку в жанрі «холодного сюрреалізму»: за його словами, він прагнув «розрідити п'єсу і вивести на поверхню підсвідомі імпульси».

«Один день Івана Денисовича» (2003). Прем'єра готувалася на 25–26 лютого 2003 року. У головній ролі Солженіцина мав виступити народний артист України Володимир Маляр. Відомий епізод – підготовка акторів: преса писала, що «усі актори, зайняті в ньому за контрактом, проживуть місяць у клітках із 40 собаками». Це викликало великий резонанс. Інформації про подальшу фестивальну долю вистави немає – жодних відомих гастролей чи конкуренцій вона не здійснила, а вітчизняні критики зосередились на нетиповій методиці (сумнівів у її легітимності теж не було). Реакція аудиторії документально не зафіксована.

«Гольдоні. Венеція» (2004). Прем'єрні дані варіюються (ймовірно, це була кінець 2004 – початок 2005 року). Про «Гольдоні. Венеція» в пресі 2002–2005 майже нічого не знайдено. Немає підтверджень її участі у фестивалях, не фіксувалися помітні скандали чи публічні дискусії. Лише знаючи перелік постановок Жолдака, відомо, що цей спектакль існував (за деякими джерелами – 2004 року), але світового чи принаймні київського резонансу не викликав, можна відзначити тільки, що його підхід до ґотичних чи комедійноли драматургії залишився незмінно експериментальним.

«Ромео і Джульєтта. Фрагмент» (2005). Ця постановка зазнала найгучнішого скандалу. У вересні 2005 року місцева влада заборонила її прем'єру. По суті, спектакль було скасовано, причини офіційно не пояснювали, але потім з'ясувалося, що критики звинувачували Жолдака в обриванні класичного тексту і у «зустрічі з публікою за брутальними методами». Харьківський губернатор Арсен Аваков заявив, що Жолдак може показувати «Ромео і Джульєтту» за кордоном, але додав, що ця постановка (як і інші роботи Жолдака) «не вписується в традиції» Харківського театру. На тлі загального тиску Жолдак у листопаді подав у відставку. При цьому він намагався апелювати до уряду, звинувачуючи місцеву владу в цензурі: звернувся до прем'єра і міністра культури з вимогою скасувати заборону, і погрожував повідомити про «цензуру в Україні» міжнародні організації, якщо це не станеться. Після від'їзду режисера вистава в Харкові так і не відбулася. Її прем'єра відбулася в жовтні 2005 у Volksbühne (Берлін) за підтримки берлінського фестивалю. Друга спроба показати «Ромео» в Україні (у грудні 2006



року в Києві) також зазнала провалу: Жолдак скаржився, що харківське керівництво не дало дозволу акторів на гастролі, через що «Київська прем'єра» не відбулася.

Інцидент 2005 року перетворився на відкритий конфлікт між владою, громадськістю та театральними діячами. Підставою стала скарга кількох громадських активістів, які звернулися до адміністрації з вимогою заборонити постановку, звинувачуючи Жолдака у «знищенні українського театру» за рахунок бюджетних коштів. Формально влада у Харкові посилалася на «епатаж» і «неналежну лексику» – наприклад, заступник губернатора Михайло Третьоцкий вимагав скасувати прем'єру, вказуючи на «нецензурну лайку» в постановці й неузгоджену роботу з неповнолітніми акторами. Одночасно губернатор А. Аваков дозволив Жолдаку показати «Ромео» за кордоном, але наголосив, що це «не відповідає традиціям» українського театру. Жолдак кваліфікував такі дії як культурну цензуру, проте офіційних звинувачень у політичному підґрунті не було. Загалом конфлікт показав розрив між експериментальною театральною практикою та консервативною позицією влади: справа «Ромео» завершилася звільненням режисера та поверненням театру до заборонених постановок без відкритого вирішення питань свободомислення.

Ставлення колег і критиків було змішаним. Багато авторитетних режисерів відверто критикували Жолдака. Відомо, що головні постановники того часу (Михайло Резнікович, Віталій Малахов, Олександр Барсегян) заявляли, що його вистави «нічого не мають спільного з драматургією»: як вони писали, «завдяки Жолдаку актори перестали говорити і мислити на сцені». З іншого боку, його прихильники вважали, що такі гострі постановки «показали нові горизонти» – про це свідчать міжнародні нагороди. Зокрема, критики відзначили: навіть

у листопаді 2005 року було відзначено, що роботи Жолдака здобули фестивальні премії в Белграді, Кракові, Румунії, Польщі та Голландії. Такий поділ думок у середовищі показував загальний розкол: старше покоління було налаштоване скептично й обороняло академічні традиції, тоді як молоді театрали дивилися на експеримент більш прихильно. Формальних публічних листів підтримки від українських колег того часу знайти не вдалося – схоже, жоден впливовий театральний авторитет не взяв відкритого боку Жолдака (за межами участі його постановок у зарубіжних фестивалях). Відтак сценічна спільнота лишилася роздвоєною між прихильниками нового і консерваторами.

Вплив «андеграунду» Жолдака відчутних змін не приніс: театр повернувся до звичного академічного репертуару, а жодна з інших державних труп серйозно не послідувала його прикладу. Ситуація «Гамлета» і «Ромео» залишилася по суті локальною – спроби влаштувати подібне в Києві не мали успіху. У 2006 році, наприклад, заплановані київські прем'єри «Ромео і Джульєтти» зірвалися (Жолдак пояснював це тим, що йому не дали привезти харківських акторів). Водночас популярність Жолдака у світі зростала – до 2009-го він уже отримав низку європейських відзнак (зрештою отримав Національну премію «Золота маска» в Росії і премію ЮНЕСКО). Але український глядач, особливо в Харкові, загалом продовжував віддавати перевагу «живій тканині» класики: як писали критики, сцена «Харківського театру української драми» цього часу вимагала від постановника радше поваги до літератури, ніж радикальних експериментів. Таким чином, до 2009 року період Жолдака залишився «свіжим слідом» в історії театру – він значно розширив межі можливого, але суто «реформаторського продовження» на українських підмостках за тогочасних обставин не набув.

Гурт «Тонкая Красная Нить» (скорочено ТКН) засновано восени 2005 року в Харкові. Ініціатором був басист Денис Балон, який вийшов із складу гурту «The Switch» і став ударником нової команди. Разом з ним початковими учасниками стали басист Андрій Бахнєв та гітарист Артем Швидченко. У жовтні 2005 року до колективу приєднався вокаліст Євген Тютюнник, і команда зіграла свій перший концерт у Харкові. Початковий склад поступово почав виступати на місцевих майданчиках міста.

У 2006–2007 роках гурт «ТКН» переходив до потужнішого звучання і стабілізував склад. Наприкінці 2006-го до гурту долучився гітарист В'ячеслав Бровко (раніше грав у

харківському колективі «7th Sky»), внаслідок чого стиль групи став більш агресивним. У цей час колектив давав концерти не тільки в Харкові, а й у Житомирі та Криму. Наприкінці року група також виступила разом із російським гуртом «Мамай» (Санкт-Петербург).

У вересні 2007-го відбулися кадрові зміни: Денис Балон відійшов від ударних і став менеджером гурту, а за ударну установку сів Юрій Салтиков. До того часу остаточно сформувався музичний стиль «ТКН» – у бік важчого металкорового звучання. Уже в січні 2008 року ця зміна призвела до запису першого міні-альбому «106», що був випущений як інтернет-реліз. У результаті вправних репетицій та стабільнішого складу концерти команди стали частішими і видовищнішими.

Першим студійним випуском «Тонкой Красной Нити» став EP «106» (2008), записаний у студії (за підтвердженими даними — у Vips Records). Згідно з наявною інформацією, цей міні-альбом було поширено насамперед через мережу Інтернет. Невдовзі, в серпні 2008 року, гурт записав сингл «Фанк». За наявними відомостями, обидва релізи розповсюджувалися самвидавом: випуски були доступні для слухачів онлайн . «Тонкая Красная Нить» підготувала перший повноформатний альбом. Улітку група провела тур по Білорусі (гості турів охопили Гомель, Мінськ і Гродно). А вже у вересні року вийшов дебютний студійний альбом «Саундтрек Моей Жизни». Платівка була записана на студії Vips Records у Харкові, мастеринг виконано в Moscow Saturday Mastering, а на дисках її видали лейбли «Інша Музика» спільно з Moon Records. Після випуску альбому «ТКН» активно гастролювала: у вересні 2009 гурт брав участь у фестивалі Time Fest (клуб «Бінго», Київ), а також виступив на фестивалі «Руйнація VI» у Львові (2009). Таким чином, до кінця 2009 року дискографія гурту складала EP «106» (2008), сингл «Фанк» (2008) та повноформатний альбом «Саундтрек Моей Жизни» (2009). За жанровими характеристиками гурт тяжіє до альтернативного металу та металкору, що передбачає поєднання важких гітарних рифів із сильними ритмами ударних і агресивним вокалом. «Тонкая Красная Нить» увійшла в харківське середовище метал-сцени як активна молода команда. Дебютний альбом «Саундтрек Моей Жизни», реліз якого підтримали тури Білорусі та виступи на фестивалях , засвідчив готовність гурту працювати на рівні помітних українських металкор-колективів того періоду. Після випуску альбому учасники групи продовжували активно давати концерти (у Харкові та інших містах України) і нарощували сценічний досвід. Порівняно з іншими українськими метал/металкор гуртами 2000-х, «ТКН» вирізнялися пройденим творчим шляхом та рівнем активності: з першою платівкою і регулярними виступами на майданчиках гурт утвердився у метал-сегменті Харкова.

«Ралевікі» – так называюць сябе аматары ролевай гульні – сталі з'явай у Беларусі прыблізна ў сярэдзіне 1990-х. Перадумовай для гэтага былі папярэднія хобі-супольнасці: фантастычныя клубы, толкіністы, клубы ваенна-гістарычнай рэканструкцыі і іншыя нефармальныя аб'яднанні моладзі. На Захадзе ролевыя гульні жывога дзеяння ўзніклі яшчэ ў 1980-х, а ў СССР стартавай кропкай лічыцца полігонная гульня «Хобіцішыя гульні» пад Краснаярскам у 1990 годзе. Неўзабаве новая забава дакацілася і да Беларусі: паводле сведчанняў, ужо ў 1991 годзе мінскі клуб «Сэрца дракона» правёў тут першую сюжэтна-ролевую гульню на прыродзе. Прыкладна ў той жа час узнік і першы клуб гістарычнай рэканструкцыі – «Alter Ego», заснаваны Дзмітрыем Нестюком (у будучыні вядомы як магістр ордэна тампліераў у Беларусі). Гэты клуб пазней змяніў назву на «Орден сердца дракона» («Ордзен Сэрца Дракона»), а яшчэ пазней – на «Орден Северного Храма» («Ордзен Поўначнага Храма»). З атрымання ў 1995 годзе пастаяннага памяшкання пры Мінскім Палацы моладзі «Сэрца дракона» ператварылася ў цэнтр цяжару новага руху, збіраючы дзясяткі энтузіястаў для трэніровак, шыцця касцюмаў і вытворчасці мячыкаў з лыжных палак і ізаленты (менавіта так ствараліся першыя «мечы» для трэніровачных баяў). У ліпені 1995-га на станцыі Вязынка пад Маладзечнам гэты клуб зладзіў буйную 9-дзённую ролевую гульню па свеце «Уладара Пярсцёнкаў», якую самі ўдзельнікі называюць першай сапраўды вялікай ролевой імпрэзай Беларусі.

Праз гэтыя першыя крокі стала відавочна, што ролевы рух у Беларусі нараджаецца на скрыжаванні літаратурных фантазій і гістарычнага захаплення. Як узгадвае адзін з пачынальнікаў, «ролевыя гульні – гэта і хобі, і субкультура са сваім жаргонам, музыкай і літаратурай (пераважна фэнтэзі)». Нездарма спачатку ўсё трымалася на клубах па інтарэсах пры дамах культуры ці ВНУ. Людзі, зачараваныя рыцарскім рамантызмам або міфамі пра эльфаў і драконаў, нарэшце атрымалі магчымасць прымаць гэтыя ролі на сябе – не толькі чытаць, але і перажываць прыгоды ўласнаручна. Гэта падабаецца самым розных людзям: школьнікі, студэнты, рабочая моладзь, нават дарослыя з сур'ёзнымі прафесіямі знаходзілі аддушыну ў такім нестандартным хобі. Як прызнаўся адзін з удзельнікаў руху:

«Часам хочацца адарвацца ад штодзённых клопатаў і проста расслабіцца. Апынуцца ў

іншай эпохе, адчуць жыццё продкаў або герояў улюбёных кніг – гэта вельмі захапляльна», – казаў ролявік Віктар пра матывацыю занурацца ў гульню.

У канцы 1990-х – пачатку 2000-х ролевы рух у Беларусі бурна разрасся і падзяліўся на некалькі тэматычных плыняў. Фэнтэзі-й кампанент заставаўся моцным: самой папулярнай літаратурай былі творы Дж.Р.Р. Толкіна, і першай хваляй ролевікаў сталі менавіта толкіністы. З цягам часу, аднак, з'явіліся і іншыя сюжэты ды сетынгі. Найбольш прыкметныя тэматычныя напрамкі да 2009 года выглядаюць так:

• Фэнтэзі і міфалогія. Гульні па матывах легендарных саг, прыгодніцкай фэнтэзі-літаратуры і казачных сусветаў. Першыя полігонныя гульні ў Беларусі праходзілі па Сярэдзем'і Толкіна (эльфы, гномы, оркі і людзі Вастра-Зем'я) – напрыклад, ужо згаданая игра ў Вязынцы 1995 г. сталася своеасаблівым «беларускім Хобітаніадам». Пазней беларускія ролевікі таксама цікавіліся сусветамі іншых аўтараў, з'явіліся нават так званыя "перумісты" – аматары фэнтэзі Эн МакКефры пра планету Перн з драконамі. Акрамя таго, частка ролевых гурткоў пераключылася на антураж усходніх міфаў і духоўных практык – так узніклі групы, якіх умовна называлі "містыкамі", бо іх гульні натхняліся ўсходняй містыкай, магіяй і філасофіяй.

• Сярэднявечная гістарычная рэканструкцыя. Гэты кірунак вылучыўся ў асобную сферу напрыканцы 90-х – фактычна, рэканструктары сталі самастойнай катэгорыяй побач з ролевікамі. Іх мэта – максімальна дакладна узнавіць экіпіроўку, узбраенне і побыт пэўнай эпохі, каб у форме "жывой гісторыі" прадэманстраваць яе сучаснікам. У Беларусі асаблівую папулярнасць набыло рэканструяванне Высокага Сярэднявечча (XIII–XV ст.) і найперш спадчыны Вялікага Княства Літоўскага (рыцарства, шляхта, сярэднявечныя бітвы ў гісторыі зямель Беларусі). Але не

абмяжоўвалася толькі імі: існавалі клубы, якія аднаўлялі вікінгаў, антычны Рым, напалеонаўскія вайны і іншыя эпохі. Важна адзначыць, што на адрозненне ад уласна "ролевых" гульняў, дзе глядач лішні, рыцарскія рэканструктары якраз ладзілі публічныя фэсты з баявымі турнірамі, музыкай і кірмашамі рамёстваў, каб усе жадаючыя маглі палюбавацца на жывую гісторыю.

• Постапакаліпсіс і тэхна-фэнтэзі. Прыблізна з сярэдзіны 2000-х, паралельна з выхадам папулярных камп'ютарных гульняў і фільмаў пра ядзерны апакаліпсіс, у ролевай тусоўцы Беларусі ўзнік асобны трэнд – гульні ў стылі post-apo. Найбольш вядомыя сюжэты былі навеянскія духам сталкерства: гульні па матывах раманаў і гульні S.T.A.L.K.E.R., дзе дзеянне адбываецца ў зоне радыяцыйнага паражэння, ці ўмоўныя светы пасля глабальнай катастрофы. У такіх «паляўнічых за артефактамі» звычайна акцэнт на выжыванні невялікіх групаў, барацьбе з бандытамі і мутантамі, пошуку рэсурсаў. Напрыклад, на паляне пад Салігорскам напачатку 2009-х штогод праводзілася серыя ролевых гульняў «Сталкер» і «Уцалелыя», дзе ўдзельнікі мадэлявалі жыццё ў Беларусі пасля ядзернай вайны: былыя вайскоўцы ладзілі парадак, фермеры збіралі ўраджай на згарыстай зямлі, вакол блукалі банды мародзераў і жудасныя мутанты. На такія пастапакаліптычныя «ролевкі» часта выкарыстоўваліся элементы амуніцыі і зброі страйкболу (пнеўматычныя аўтаматы для ваенізаваных гульняў) – фактычна, адбываўся сінтэз ролевой гульні і тактычнага страйкбола, дзе гульцы іграюць пэрсанажаў і адначасова страляюць адзін у аднаго пластыкавымі шарамі.

• Іншыя жанры і субкультуры. Шырокі размах ролевых імпрэз прывёў да таго, што да руху далучыліся прадстаўнікі іншых суседніх субкультур. Напрыклад, на мяжы 2000-х стала заўважнай прысутнасць анімэ-шніцкай моладзі: прыхільнікі японскай анімацыі ладзілі ў Беларусі ўласныя ролевыя мерапрыемствы (утрымліваючыся ў любімай эстэтыцы манга і фэнтэзі-анімэ) або далучаліся да агульных гульняў, прыўносячы туды элементы ўсходняй пап-культуры. Паралельна жыла і настольная RPG-супольнасць: тыя, хто любіць «ролеўкі на паперы» (кшталту Dungeons & Dragons), збіраліся ў сваіх клубах і нават праводзілі форумы і анлайн-гульні на форумах. У каментарах да адной са студэнцкіх публікацый ролевікі адзначалі, што ў Мінску было «мізэрна мала»

сапраўдных полевых гульняў, затое процьма форумаў з тэкставымі ролявымі гульнямі онлайн. Таксама адгалінаваннем ролевага руху сталі аматары жывапісных гаіч (косплэя і карнавальных пераапрананняў па матывах коміксаў, кіно, гульняў) – гэтыя захапленні бліжэй да тэатральнай гульні і да канвентаў пап-культуры, але часткова перакрыжаваліся з ролевымі імпрэзамі і разбаўлялі іх антураж. У цэлым жа можна сказаць, што ролевы рух Беларусі ўключаў вельмі рознабаковыя праекты – ад жорсткіх ваенных «рэалактаў» да «эльфійскіх сцёбных вечарынак» у інтэрнаце. Усе яны жылі паводле падобных прынцыпаў: ёсць Майстар (арганізатар), які прыдумляе сцэнар і правілы; ёсць каманды або персанажы, паміж якімі разгортваецца легенда; і ёсць умоўная прастора (полігон у лесе, ці кавярня, ці памяшканне клуба), дзе ўдзельнікі дзейнічаюць у адпаведнасці з роляй. Такое «атасамленняе» з героямі, паводле назіранняў псіхолагаў, з'яўляецца моцным эмацыйным досведам, але беларускія ролявікі сцвярджалі, што сур'ёзных выпадкаў «адыходу ад рэальнасці» у іх не здаралася – большасць людзей ясна адрозніваюць гульню ад жыцця.

У 2000-я гады ролевы рух у Беларусі набыў арганізацыйныя формы – паўсюль з'яўляліся клубы і нефармальныя аб'яднанні аматараў, наладжваліся рэгулярныя мерапрыемствы. У Мінску, як ужо згадвалася, гісторыя пачалася з «Ордзена Сэрца Дракона», пры якім выраслі дзясяткі вядомых ролева-рэканструктарскіх дзеячаў. Пры палацах культуры сталіцы дзейнічалі і іншыя гурткі, у тым ліку рыцарскія клубы. Адначасова рух пашырыўся па рэгіёнах: Брэст, Гродна, Віцебск, Магілёў – паўсюль знаходзіліся энтузіясты, гатовыя «замуціць двіжуху» на месцах. Згодна з публікацыямі таго часу, аднымі з найбольш вядомых беларускіх ролева-полігонных каманд у канцы 2000-х былі брэсцкі клуб «Поўначны Страж» (па-руску «Северный страж»), а таксама фармаванні з таямнічымі назвамі Terra Aurora і Elven Hazard. Яны ўпісаліся ў агульную структуру руху: клубы

звычайна спецыялізаваліся на пэўнай тэматыцы і праводзілі ўласныя ролевыя гульні (як правіла, летам, у лясах і палянах вакол сваіх гарадоў). Найбуйнейшыя праекты збіралі па некалькі соцень удзельнікаў і станавіліся міжклубавымі фестывалямі, на якія з'язджаліся людзі з усёй Беларусі, а часам і замежныя госці.

Напрыклад, брэсцкі клуб «Ordo Terra Aurora» ладзіў у 2005 годзе ролевы фэст «Папараць-кветка», куды запрашаў гасцей з іншых рэгіёнаў і з суседніх краін. У Мінску з 2000 года існаваў традыцыйны агульнабеларускі канвент фантастыкі і ролевых гульняў «Менескон» (Meneškon) – свайго роду з'езд косплэераў, настольшчыкаў і ролевікоў, дзе праходзілі творчыя конкурсы, дэманстрацыйныя баі і тэатралізаваныя выступы клубаў. Прыкладам, на «Менесконе-2008» брэсцкі клуб «Ordo Terra Aurora» паказваў пастаноўку бою, якая настолькі ўразіла гледачоў, што яе назвалі адной з самых памятных на фэсце. Такія імпрэзы ў духу фан-канвентаў ("фэст па інтарэсах") вельмі адпавядалі стылю самвыдату: удзельнікі самі рыхтавалі праграму, друкавалі бюлетэні (фензіны) і дзяліліся досведам аднолькава захоплена – незалежна ад узросту і статусу.

Адначасова з падпольна-фанатскімі тусоўкамі, рух пачаў выходзіць і ў больш масавы фармат. Рэканструктары, што аддзяліліся ад ролевікоў, актыўна далучаліся да афіцыйных культурных мерапрыемстваў: гарадскіх святаў, дня горада, народных гулянняў. У Беларусі з'явіліся буйныя рыцарскія фестывалі пад адкрытым небам. У 2008 годзе каля музея народных рамёстваў «Дудуткі» стартаваў міжнародны фэст «Наш Грунвальд», прысьвечаны сярэднявечнай культуры XII–XVI стагоддзяў. Яго цэнтральнай падзеяй стала маштабная рэканструкцыя бітвы пад Грунвальдам 1410 г., дзе рыцары ВКЛ разам з палякамі разбілі Тэўтонскі ордэн. Фестываль у Дудутках штолета збіраў сотні ўдзельнікаў з розных краін і да 2009 г. стаў найбольш відовішчным мерапрыемствам

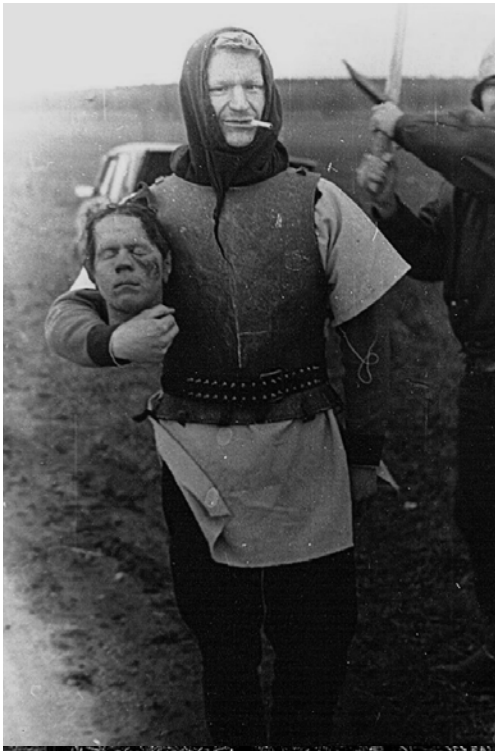
ваенна-гістарычнай рэканструкцыі ў краіне. Арганізатарам «Грунвальда» выступіў мінскі экстрэм-тэатр «Берсерк» пад кіраўніцтвам Аляксандра Рака – каманда каскадзёраў і майстроў баявога шоу, якая вырасла якраз з ролевікаў, апантаных сярэднявеччам. На фестывальных днях у «Дудутках» можна было паглядзець рыцарскія турніры ў даспехах, масавыя «бугурты» (баявыя схваткі стэнка-на-стэнку), спаборніцтвы лучнікаў ды іншыя дысцыпліны сярэднявечнага вайсковага мастацтва. А пасля бітваў – паслухаць канцэрт фолк-рок гуртоў, павесяліцца на танцах і нават пакаштаваць стравы паводле рэцэптаў старажытнай кухні. Услед за «Нашым Грунвальдам» узніклі і іншыя імпрэзы: напрыклад, у замку Мір праводзіўся фэст «Наследие веков», у Лідзе – рыцарскі турнір, у Полацку – фестываль ранняга сярэднявечча «Усяслаў Чарадзей». Усюды грэмілі мечы, грукаталі даспехі і луналі сцягі з «Пагоняй». Калі ж глядач меў замала відовішча – можна было паехаць у суседнія краіны: беларускія клубы шчыльна кантактавалі з замежнымі. Так, штолета ў Польшчы на рэканструкцыю Грунвальдскай бітвы збіраліся рыцарскія дружыны з усяго рэгіёна – у тым ліку беларусы неаднаразова ўдзельнічалі ў масавым прадстаўленні пад Грунвальдам, разам з палякамі, украінцамі, літоўцамі і немцамі.

Беларускія ролявікі і рэканструктары заўсёды імкнуліся вырвацца са свайго ізаляванага асяродку і памерацца сіламі (ці касцюмамі) з калегамі за мяжой. У канцы 1990-х першыя групы з Беларусі пачалі выязджаць на буйныя ролеўыя фэсты ў Расіі – напрыклад, на знакаміты тогліцінскі злёт толкіністаў ці на гульні па «Wheel of Time» пад Масквой. Тады ж наладзіліся сувязі з украінскімі ролевымі клубамі, што праводзілі вялікія полігоны ў Крыму і пад Адэсай. У XXI стагоддзі гэтае супрацоўніцтва стала звычайнай з'явай: еўрапейскія і ўсходнеславянскія клубы рэгулярна наведвалі адзін аднаго на фестывалях і турнірах. Беларускія каманды не раз ездзілі ў госці на імпрэзы ў

Польшчу, Украіну, Прыбалтыку і Расію – і наадварот, суседзі ахвотна прымалі запрашэнні ў Беларусь. Прыклад таму – ужо згаданыя дудуткоўскія фэстывалі: сярод дзясяткаў клубаў, што прыязджалі на «Наш Грунвальд», былі прадстаўнікі Украіны, Польшчы, краін Балтыі і далёкага замежжа. Нават на камерныя ролевыя гульні ў Беларусі часам заляталі госьці: як успамінаў адзін салігорскі ролявік, «сярод удзельнікаў нашай гульні былі не толькі мясцовыя, але і прыязджалі з іншых гарадоў Беларусі, з Расіі і нават з Польшчы». Такая міжнародная повязь дазваляла абменьвацца досведам і творчымі задумамі.

Значны ўплыў на беларускі ролевы рух аказалі расійскія традыцыі – у 1990-я гады менавіта Масква і Санкт-Пецярбург былі цэнтрамі рускамоўнай ролевой культуры, і нашы гурткі часта бралі адтуль правілы баёў, «навароты» ў касцюмах, запазычвалі сцэнарныя ідэі. Але паступова беларусы завязалі кантакты і з Заходняй Еўропай. Асаблівую славу атрымала сумесная беларуска-нарвежская ініцыятыва: у 2008–2009 гг. у вёсках пад Мінскам праводзілася інавацыйная гістарычна-ролевыя гульня «1943», якая мадэлявала жыццё партызанскай беларускай вёскі часоў Другой сусветнай вайны. Гэты праект праходзіў пры ўдзеле нарвежскага палітыка і ларпера Хейкі Хольмаса і натхняўся скандынаўскай гульнёй «1942». Замежныя калегі дапамаглі беларускім арганізатарам зрабіць асаблівы акцэнт на адукацыйнай і псіхалагічнай глыбіні: «1943» стала не столькі «стралялкай» ці проста рэканструкцыяй баявых дзеянняў, колькі сацыяльным эксперыментам. На некалькі дзён удзельнікі пераўвасабляліся ў жыхароў акупаванай вёскі – з усімі побытавымі дэталямі, эмацыйнымі стрэсамі і маральным выбарам, якія ўзнікаюць у ваенны час. Уражанні ад гульні былі настолькі моцныя, што пра яе гаварылі далёка за межамі Беларусі. Тое самае можна сказаць і пра

іншых нашых актыўных ролевікаў: дзякуючы іх удзелу ў міжнародных канферэнцыях (такіх як Kola у Польшчы ці Knutepunkt у Скандынавіі) у Беларусь паступова пранікалі ідэі скандынаўскага ларпу, больш камернага і тэатралізаванага фармату гульняў. Так да канца 2000-х у беларускай тусоўцы склаўся падзел на дзве плыні: адны заставаліся прыхільнікамі маштабных полігонаў у лясах, а іншыя пачалі эксперыментаваць з "кабінетнымі" ролевымі гульнямі ў закрытых памяшканнях, з акцэнтам на псіхалогію, дэтэктыўны або сацыяльны сюжэт. Усё гэта сведчыла пра сталенне руху і яго інтэграцыю ў шырэйшы кантэкст сусветнай ролевой культуры.



На мяжы дзесяцігоддзяў, якія мы разглядаем, ролевы і рэканструктарскі рух у Беларусі перастаў быць экзотыкай і стаў адным з прыкметных элементаў маладзёжнай культуры. У той час, калі ў краіне з'яўляліся першыя камп'ютарныя залы і інтэрнэт-клубы, частка моладзі выбрала аналагавы, жывой фармат баўлення часу – у лесе з мячыкам, шчытом ці магічным посахам. Гэты выбар спрыяў развіццю творчых і фізічных навыкаў: ролевікі вучыліся шыць гістарычныя строі, кавалі даспехі, авалодвалі фехтаваннем і стральбой з лука, вывучалі міфалогію ды гісторыю, каб лепш увайсці ў ролю. Рэканструктары, у сваю чаргу, фактычна ўзялі на сябе частку працы па патрыятычным выхаванні: пакуль афіцыйныя ўлады абмяжоўваліся пампезнымі прамовамі, гэтыя энтузіясты на практыцы адраджалі цікавасць да нацыянальнай гісторыі, герба «Пагоня» і постацей накшталт князя Вітаўта. Няхай іх матывацыяй быў перадусім рамантычны інтарэс, вынік апынуўся відавочным – моладзь у даспехах стала звыклай часткай святаў і этна-фестываляў у краіне.

Нельга не ўзгадаць і той уклад, які

ролевы рух зрабіў у развіццё беларускай фантастыкі і мастацтва. Шматлікія самвыдатаўскія часопісы, фензіны, сайты (напрыклад, форум RPG.BY) сталі пляцоўкамі, дзе пісаліся і абмяркоўваліся ўласныя літаратурныя творы, ствараліся міфалогіі для гульняў. Некаторыя з ролевых майстроў з цягам часу выраслі ў прафесійных пісьменнікаў-фантастаў і сцэнарыстаў. Другія заснавалі музычныя гурты (не дзіва, што ў ролевым асяроддзі была папулярная фолк-рок музыка і так званы «ролевы бард-рок»). Трэція звязалі жыццё з кіно: кагорта каскадзёраў і пастаноўшчыкаў баявых сцэн у сучасным беларускім кінематографе вербаваўся якраз з рыцарскіх клубаў.

У сярэдзіне 2000-х ролевы рух стаў дастаткова масавым, каб прыцягнуць увагу сацыёлагаў і журналістаў. Пра ролевае захапленне пісалі студэнцкія і моладзевыя выданні, у інтэрнэце вяліся спрэчкі наконт яго карысці і рызыкаў. Знявага з боку абывацеляў (“дзяцінства ў галаве”, “бегаюць у лесе з драўлянымі мечамі”) паступова змянялася павагай – калі людзі бачылі майстэрска зробленыя даспехі ці пагрукочвалі на сапраўдным сярэднявечным балі, скепсіс знікал. Як адзначаў адзін з герояў інтэрв’ю: «Смяшна слухаць, калі кажуць пра ролевікаў: маўляў, гэта хлопчыкі і дзяўчынкі, што бегаюць па лесе ў фіранках. Поўная лухта! Сярэднестатыстычны ролевік па дарагавізне свайго рыштунку нічым не саступае сурфінгісту». Сапраўды, да 2009 года беларуская ролевікоўская супольнасць ужо выпрацавала свае стандарты якасці – і ў апрананні, і ў правядзенні мерапрыемстваў. Лепшыя беларускія гульні таго часу не саступалі замежным: яны таксама маглі пахваліцца глыбокай падрыхтоўкай, адпрацаванымі сценарыямі і дбайным падыходам да дэталяў. І хоць да сусветнай вядомасці айчыннаму руху было яшчэ далёка, аднак у межах краіны ролевікі і рэканструктары адыгралі сваю значную ролю. Яны далі моладзі альтэрнатыўны, крэатыўны шлях самарэалізацыі, напоўнілі культурнае жыццё яркімі відовішчамі, ды і ў цэлым паказалі прыклад таварыства, аб’яднанага высакароднай ідэяй – верыць у казку і ствараць яе сваімі рукамі.

Малуша Крокер